

छायावाद की काव्य-साधना

रचयिता
प्रोफेसर 'चेम', एम० ए०
हिन्दी-विभाग
तिलकवासी डिग्री-कालेज, बोनपुर



प्रकाशक
साहित्य-ग्रन्थ-माला-कार्यालय
जालिपादेवी, काशी

प्रथम संस्करण] १९५१ ई०

[मूल्य ४॥

प्रकाश
साहित्य-सेव-माला-कार्यालय
वाराणसी, बनारस



द्वितीय
वाराणसी मुख
वाराणसी मुख, वाराणसी मुख, वाराणसी मुख

'रहस्यवाद' की मीति 'छायावाद' भी हिन्दी में एक हीरा ही बनकर
 छाया । 'छायावाद' की 'छाया' को लेकर 'द्विवेदी-युग' के उभ गद्यात्मकता
 एवं शुद्ध इतिवृत्तात्मकता के चानारण में बड़ा ऊँचागोह मचा । किसी ने
 'छाया' का अर्थ 'अस्तित्व' लिया, किसी ने 'देहे नाक पकड़ना', किसी
 ने 'आत्मा में परमात्मा की छाया' और किसी ने 'प्रकृति में आत्मा की
 छाया' । कुछ विचारकों ने उसे दैवता एवं अंग्रेजी की छाया कहकर गर्हित
 भी किया । 'द्विवेदी-युग' भारत-परिचय एवं एक सामान्य संघर्ष-निर्माण
 का युग था । भाव एवं साहित्य के स्थूल शरीर के खड़े हो जाने पर, उसमें
 भाव-विचार-मन्यवी सूक्ष्मताओं एवं भाव की सूक्ष्म अभिव्यक्तियों की ओर
 जाना सामाजिक था । 'भारतेन्दु-युग' एवं 'द्विवेदी-युग' के समाज और अव
 के समाज की अन्तर्ध्व पश्चिधितियों में बड़ा अन्तर था गया था । समाज
 के पुराने ढाँचे और उनकी कृतियों के बंधनों से, नवीन सामाजिक सन्धों
 में उद्भूत नवीन चेतनाएँ टकरा रही थीं । 'व्यक्ति' की आत्म-चेतना प्रवा-
 ताधिक सिद्धान्तों के प्रसार के साथ प्रबुद्धतर हो रही थी । 'समाज' पर
 विदेशी शासन का लौह-निर्बन्धन और 'व्यक्ति' पर राजनीतिक एवं सामा-
 जिक कट्टियों के बोझ की चिन्ता-रस दुहरे दमन के भीतर ही भीतर युग
 में एक युद्ध परिस्थिति हो रही थी । साहित्य भी इससे अधुना कच रह
 सकता था । नये साहित्यकार के सामने नये सामाजिक यथार्थ और उनकी
 प्रतिक्रियाएँ पनीमृत हो रही थीं । 'द्विवेदी-युग' ने अपने समय के प्रश्नों का
 समाधान भारत के अतीत में ढूँढ़ा था और उनका लक्ष्य और नारा था
 'भूल की ओर प्रत्यावर्तन' ; अत्युच्च, अविद्वत्तापेक्षी, मानव की मान-
 कीय सत्ता से बहुत ऊपर, सहज इच्छाओं के प्रति अमर्दनशील, एकदली
 'आदर्शवाद' की ओर पुनरागमन । समाज के परिपार्श्व में प्रत्येक व्यक्ति
 समाज की एक जीवित इकाई और स-प्राण सत्ता है, उसके सन्तान-अस्मानों

की दृष्टि ही किसी आदर्श म्भाव का अन्तिम लक्ष्य है, दिव्यता के अन्तर्गत अस्तित्व में हमें वे उपेक्षा कर सके थे । जीवन की अस्तित्वता से अलग, इस 'द्वितीय-युग' के राज्य ने अतीत की वस्तुओं में ही अन्तर्गत की उत्तमा लिया था और ऐसी दशा में राज्य का से लक्ष्य का उद्धार करने वाली वास्तविक-प्रधान होती है अन्तर्गत आया ही क्या की या जाती थी । अन्तर्गत किन्तु निर्भीक आदर्शों की नीरव वस्तुता का, वास्तविक में अन्तर्गत लग रहा था । 'रीतिरक्षण' की गृहस्थिक परंपरा की प्रतिक्रिया में पड़े हुए 'द्वितीय-युग' में मानव की मनुष्य माननाओं पर्युद्देश्य की मनुष्य अस्तित्विकताओं की वस्तु ही बना दिया था । उक्त मनुष्य तक विवर्धित न होने मानवीयता, जीवन के भाव-रस से मिलकर मनुष्य मानव-भाव में परिवर्तित नहीं हो सकी थी । दिव्यता और देवत्व के स्थान पर, अन्तर्गत मनुष्यता में ही महान् मानव-वादी वस्तुता के लिए उर्ध्व क्षेत्र प्रदान करने के लिए ही छायावाद का अन्तर्गत-दुष्प्रभाव ।

राजनीति में बंध प्रशासन द्वारा निरुन्त नवीन बीदन-मूल्यों की स्थापना का उद्देश्य ही रहा था, तब छायावाद का अन्तर्गत, 'द्वितीय-युग' के विचारकों और आलोचकों के निर्मम आघातों के बीच से उन्नत अन्तर्गत अन्तर्गत को वास्तविकता का रूप दे रही थी । उसने मानव को अपना प्रधान-विन्दु बनाया और समाज के लिए व्यापक आचार-रूपा की व्यवस्था न कर, उसने समाज की अन्तर्गत इकाई-व्यक्ति की ही माध्यम-रूप में अपनाया । उसने उस सामाजिक परिवेश में पड़े हुए व्यक्ति की अन्तर्गत अनुभूतियों, उसके हास-विलास, वय-पराध्य एवं आशा-आकांक्षा के स्वप्नों को वाणी देने का प्रयास किया । विरह-मिलन और असाद एवं निराशा को भी अन्तर्गत मिली । व्यक्ति की निजी अन्तर्गत पर पड़े पूर्व-युगीन नियंत्रण के प्रति भी प्रतिक्रिया हुई । परंपरित रूप से 'उद्धार' के रूप में चली आती हुई प्रकृति भी इस युग के हास-रदन की सहचरी बनी । राष्ट्रीयता का गान तो होता ही रहा, अधिकांश कवियों ने अपने विद्रोह-

स्वर को कला का आदरण दिया और उद्बोधन के प्रारंभ उद्बोधन न कर, इन कवियों ने और गहराई में उतर कर उन मानवीय मूल्यों की स्थापना का प्रयास किया, विदेशी शासन से मुक्ति और व्यक्ति-स्वातंत्र्य की भूल बिपके राह और सीधे परिणाम थे। 'व्यक्ति' के भीतर उसके 'व्यक्तित्व' की ज्योति की जगमगाहट छायावादी काव्य-धारा की सबसे बड़ी देन है और तत्कालीन परिस्थितियों की सीमा में उसकी सबसे बड़ी प्रगति। समाज ही नहीं, साहित्य में भी छायावाद ने व्यक्ति को प्रतिष्ठा की। विरोध-विरुद्ध, इसे अंग्रेजी के 'पुनरुज्जीवि स्वच्छन्दता-युग' का उन्मिष्ट और बैंगला की अनुकूलि कहा गया। छायावादी युग के 'प्रयत्न-अध्यान' के कवियों ने अंग्रेजी और बैंगला से प्रेरणा ग्रहण ली है, पर उसी रूप में जैसे एक जीवित साहित्य एक दूसरे जीवित साहित्य से प्रेरणा लेता है। छायावादी काव्य अपनी परम्परा से विशिष्ट विदेशी भाषा नहीं, परिवर्तित परिस्थितियों में अपनी ही सामंजस्य-शीला आर्य साहित्य-साधना का एक सुगानुकूल मोड़ है। प्रकृति में मानव-भावों का आरोप या चेतना का प्रक्षेप, अंग्रेजी में 'वर्ड्सवर्थ' की भले ही मौलिक कल्पना रही बाव, पर प्रकृति के बीच जीवन का उद्गीर्ण गाने-वाली भास्तीर्ण सौंदर्य-साधना के लिए यह सर्वथा अर्थरहित नहीं। लाक्षणिकता और स्वर ताल-गोबना एवं नाद व्यंजना अंग्रेजी और बैंगला की जड़न ही नहीं, भारतीय साहित्य-शास्त्र के भाषा-शक्ति-शोध एवं आलंकारिक प्रयोगों का ही, एक विकसित, अथवा पहले की अपेक्षा अधिक अवधारणा के साथ प्रयुक्त रूप है। छायावादी काव्य की लोक-प्रियता और विरोधों के होते हुए भी उसकी स्वीकृतियाँ, उसके बोधन का ही प्रमाण हैं, निर्विवाद परमुल्लेखिता का नहीं।

प्रश्न उठता है, 'छायावाद' है क्या? 'प्रसाद' की ने 'ध्वन्यात्मकता', 'लाक्षणिकता', 'सौंदर्यमय प्रतीक-विधान' तथा 'उपचार-व्यवस्था' के साथ 'स्वानुभूति' की विवृति को ही छायावाद की विशेषता कहा। यहाँ 'स्वानुभूति' 'छायावाद' के 'मात्र-पद' और शेर 'ध्वन्यात्मकता' आदि,

उसके कला-पक्ष की ओर संकेत करते हैं। 'पत' जी ने 'आधुनिक कवि' भाग २, पृ० १२ पर उसे 'हास-युग के वैयक्तिक अनुभवों, ऊर्ध्वमुखी विकास की प्रवृत्तियों, ऐहिक जीवन की आसंक्षाओं-संबंधी स्वप्नों, निराशाओं और समवेदनाओं को अभिव्यक्त करनेवाला' काव्य कहा, जहाँ 'सापेक्ष की पराध्य निरपेक्ष की क्षय के रूप में गौरवान्वित होने लगी' थी। महादेवी जी ने 'विवेचनात्मक गद्य में 'छायावाद' को दर्शन के प्रद्वार का श्रृणी बताते हुए कहा कि 'बुद्धि के सूक्ष्म घरातल पर कवि ने जीवन की अलं-कृता का मायन किया। हृदय की भाव-भूमि पर उसने प्रकृति में विली सीदय-सत्ता की रहस्य-मयी अनुभूति की और दोनों के साथ स्थानुमूत सुख-दुःखों को मिनाकर एक ऐसी काव्य-सृष्टि उपरिष्ठ कर दी, जो 'प्रकृति-वाद', 'हृदय-वाद', 'आत्मात्म-वाद', 'रहस्यवाद', 'छायावाद', आदि अनेक नामों का भार मेंमाल लगी' (पृ० ६०-६१ वही)। महादेवी जी की ध्याना में, छायावादी काव्य के विरस एवं भाव-पक्ष में आध्यात्मिकता, प्रकृति की भीतरी रूप-सुगमा के उद्घाटन और वैयक्तिक तत्त्व की प्रधानता की ओर मुख्य रूप से संकेत मिया गया है। उन्होंने अपने निबंधों में इसे 'तत्त्वतः प्रकृति के जीवन जीवन का उद्गीय' भी कहा है, जो उगड़ी प्रकृति-सापेक्षता का परिचायक है। यहाँ ध्यान देने की बात यह है कि उस सभी ध्याप्याओं में 'स्थानुमूति' या कवि की वैयक्तिक अनुभूतियों की एक ही सामान्य है।

समाशोधकों में आचार्य 'मुक्त' ने अपने इतिहास और 'रहस्यवाद' एवं 'छायावाद' पर लिखे गये 'वितामणि' के प्रबंधों में, उगड़ी दो रूपों में प्रद्वार किया है; एक तो शिखर-रूप में अर्थात् 'रहस्यवाद' और दूसरे, 'छायावाद' अर्थात् 'निव माग शैली' के रूप में, जहाँ वह मात्र 'शैली' ही है। शिखर के क्षेत्र में तो वे 'छायावाद' को स्थानानुमूति का विरस ही नहीं मानते, जो 'अज्ञात' पर आश्रित है और मात्र का विरस ही नहीं हो सकता। 'शैली' के रूप में वह "प्रभुता" के स्थान पर 'अप्रभुता' के रूप में

उसी द्वाप का कथन है।" अतएव यह 'छायावाद' के अन्तर्गत और
 सम्प्रसार प्रणय माना है। वास्तव में 'सुख' की नैतिक-शास्त्रों की भाँति
 ठोस गहन ही अर्थों लक्ष्य बना लिया था, अन्यथा नवीन सामाजिक
 परिस्थितियों में उद्भूत नवीन जीवन मानों को लेकर लिखा गया यह वाक्य,
 ठोस ही दृष्टि में मात्र शैली-विचित्र ही न रहता। इसी प्रतिनिध्या में
 आचार्य नंदद्वारे बाबूदेवी ने उनके दर्शन-मार्ग पर अधिक बल दिया
 और एक नवीन प्राकृतिक दर्शन को छायावाद की रूप-रस मानने
 हुए, उन्होंने उसे एक सांस्कृतिक व्यक्तित्व भी प्रस्तुत किया। 'बाबूदेवी' की
 ही दृष्टि छायावाद की व्याख्या में अधिक गहरी, यथार्थ-प्राची
 और समालोचक की सहानुभूति से सम्पन्न है, किन्तु 'प्रणय' की ही केन्द्र
 मानकर व्याख्या करने से और 'सुख' की केन्द्रिय में प्रतिनिध्या-रूप
 उसे एक निश्चित 'दर्शन' पर आधारित सिद्ध करने के पूर्व-ग्रहण, पूर्ण सत्य
 के निष्ठ पहुँचते-पहुँचते ऊँचे रोह लिया। प्रकृति के सदेतन-विषय के
 आधार पर 'विषय की किसी दृष्टि में एक छाया का सप्रण स्थापना की भाँति
 पाना अथवा उगता आरोग्य करने की ही 'छायावाद' मानते हुए, उन्होंने
 इस प्रकृति-धर्म की, अपने 'आधुनिक साहित्य' में तीन कोशिकाँ भी स्थापित
 की, जो क्रम से विनय, आकुलता तथा प्रेम-प्रभाव की प्राप्ति हैं।
 (पृ० १४५, वही)। भी शांतिप्रिय द्विवेदी ने भी प्रकृति में अपने ही
 समान आत्मा का दर्शन छायावाद का लक्षण माना। डा० नगेंद्र ने
 मनोवैज्ञानिक व्याख्या के आधार पर छायावाद को निद्रोह-वृत्ति मानते
 हुए उसकी प्रेरणा को निम्नोक्त लौकिक, सुखित वातनाओं से प्रेरित और
 अंतर्मुखी कहा। उन्होंने अपनी उक्त पुस्तक में 'वास्तव को वापसी अथवा
 अतीन्द्रिय रूप देने की छायावाद की मुख्य-प्रवृत्ति भी (पृ० ५४ पर) बतलाते
 हैं। डा० नगेंद्र ने अथर्व ही 'छायावादी काव्य' को नृत्त चित्रित परमात्म्य
 मनोवैज्ञानिक मानों से

पर उन वास्तव्य
 वापना, परिष्करण

वाली एहन मन्त्र-दाना की शक्ति के माध्यम से ग्रहण कर, पञ्चामृता, साहचर्यता, सौन्दर्य-मात्र प्रीति-विधान और उन्नत-यमता के सहारे उन्ने मुक्तिमान बनना प्रयत्न सदा बनाता है । यह 'वाद' की दृष्टि से बिना ही उन्नत है, बीरन की दृष्टि से उन्नत ही गुणवत्ता । मनो-विरहोत्पत्ति के पक्ष में बिना ही स्वासन-शील और वाक्सी है, सांस्कृतिक दृष्टि से उन्नत ही साधना शील और जीवन-मन । यह साहित्य शास्त्र के सम्प्रदायों निदायो की पारिवारिकता के परलू से बिना ही सपूर्ण धर्मता व्यक्त है, बीरन की सदा ही शक्ति और अनुभूतियों की संयुक्त सनाई के परलू से उन्नत ही पूर्ण और सफल । साहित्य में 'व्यक्तित्व' की प्रतीक्षा उन्नत प्रमाण है तो 'व्यक्तिवादिता' उन्नी सीमा है, परन्तु यह अंतर्गत यदि उन्नत बरदान है तो अति-वाक्मिष्टता उन्नत अभिमान । अन्ते 'रीतिशाला' की मान्यता और 'द्विषेदी-मुक्त' की अस्वाभाविक-आदर्श-नादितता के बीच, बीरन के गुण-गौरव और प्रेम-प्रसाद का मान्य-स्वर्ग रचना, तो कहीं अस्वाभाव्य दोन मुमुक्षु की संभावना में उन्नते स्थिति मनोव्यभिचारी कीकारों की नलिषा भी यह गई । यह हमारा यह साहित्यिक प्रमाण है, किन्तु सोते में बाहर, हमने जीवन के सुंदर-असुंदर-सभी की ग्रहण कर गुड करने के कला-मक-आकाश-मक प्रयोग किये हैं । कला की अनेक कृतियाँ दृष्टी भी है, नवीन कृतियों का नवीन भी हुआ है । माया, छंद, स्वर, लय, ताल के क्षेत्रों में भी नवीन अभिमान लोनी गई है । 'रीति-गुणो' का साम्प्रदायिक रूप में पालन न करते हुए भी, बोधन-वाक्-प्रदायकी की मस्तरता, वैयक्तिक माध्यम प्रदत्त करते हुए भी विविध परम्परायता, इस धारा के विशेषों की मधुर प्राप्ति है ।

छायावादी काव्य 'लक्षणा' और 'ध्वनि' का काव्य है । यहाँ 'वाक्यार्थ' अधिधीन में अनभिज्ञ है । 'लक्षणा' के सहारे मुक्तिमत्ता आधी है और विविधता की सदा भी । 'ध्वनि' इस काव्य का मधुर मान संकेत है । विश्रामछा के अतिरिक्त, लक्षणा से प्राप्त व्यंजना उसका दूसरा उद्देश्य

है। शुद्ध रूप में 'ध्वनि', लक्षणा की भाँति ही नहीं प्रयुक्त है, पर 'प्रसाद' 'निपाता' और महादेवी के काव्य में कहीं-कहीं ध्वनि का बड़ा ही सुन्दर विधान हुआ है। गुण एवं प्रभाव-साम्य के आधार पर आये प्रतीक लक्षणा के अन्तर्गत होकर भी, एक स्वतंत्र शैली का निर्माण करते हैं। 'अप्रस्तुतों का मूर्त-प्रमूर्त-विधान' और प्रभाव साम्य पर आधारित उपमान, 'उपचार-वक्रता' के भीतर आते हैं। नादार्थ-व्यञ्जना, दिशेभ्य-विरर्ग्य, मानवीकरण और विरोधामास-व्यञ्जना आदि के प्रयोग, अपने काव्य-सौन्दर्य के लिये स्थूलतः लक्षणा के भीतर ही आ जायेंगे। 'अलंकारों' में रूपक, उपमा, उपमेता, रूपकतिशयोक्ति, समाशोक्ति, हेतु, व्यस्त-रूपक, श्रुत्यानु-प्राप्त, यमक, निदर्शना, अप्रस्तुत-प्रशंसा आदि प्रायः मिल जायेंगे। छायावाद की काव्य अभिव्यक्तिः गीति-प्रधान है, किन्तु 'राम की शक्ति-पूजा', 'हुजुरीदास' और 'कामायनी' इसकी प्रबधात्मक सम्भावनाओं के ज्वलन्त प्रमाण हैं। अब भी इस काव्य में करुणा भान-सहयोगिनी होकर आती है, कवि की अनुसृत स्वेच्छा-शक्ति के दर्शन होते हैं।

'रहस्यवाद', 'छायावाद' के अन्तर्गत ही एक प्रवृत्ति-विशेष है जो आध्यात्मिक आधार लेकर एकमुक्ती हो गया है। 'छायावाद' मानववाद है। यह प्रकृति की ओर भी गया है। यह प्रकृति के बीच जीवन का उद्गीत है। 'रहस्यवाद', 'आत्मा' और 'परमात्मा' के प्रत्यक्ष-सम्पर्क का काव्य है, बर्तन संसार या प्रकृति का नहीं, उसके पीछे हैतवा-व्येकता अमन्त अलंकार रहस्य-चेतन 'परमात्मा' गत्य है। 'छायावाद' में प्रकृति मानव-सापेक्ष या उसकी ही कोटि की सम-चेतन, 'रहस्यवाद' की प्रकृति परमात्म-सापेक्ष या अतीन्द्रिय भवेत्तो का भाष्य है। उसकी सत्यता सत्ता नहीं। उसकी प्रतीकात्मक या सांकेतिक सत्ता भी यदि कुछ है तो वह भी उसी प्रकार परमात्मा की विद्योयिनी और उस 'परम प्रियम्मा' बिना अधूर्ण है, जैसे स्वयं 'वर्द्धि आत्मा'। 'रहस्यवाद', 'अन्तर्भाववाद' में परे 'अमीम सत्ता' के प्रेम पर धन देता है, बर्धक 'छायावाद' उस परम सत्ता द्वारा

निर्मित रहा अद्वैत-मय सृष्टि का ही प्रेमी है और उगी का विरोधी भी ।
 'ॐ नमो 'छायावाद' भगवते ।' इस प्रश्न का यही उत्तर है कि वह मर
 नहीं गया, निश्चित होकर सुमानुष बनठा वा रहा है । 'छायावाद' की
 मृत्यु, 'मानववाद' की मृत्यु होगी । 'छायावाद' का मानववाद आब भी
 जीवित है और निरन्तर विकास-शील, बढ़िये, प्रगतिशील है । 'शीलो'
 के क्षेत्र में भी अपने सूक्ष्म अन्विष्यन्ता की ओर सांत्विक, ध्यात्मिक,
 प्रतीकात्मक और उरचार-वक्रता-शील प्रणाली निकाली, आब 'प्रगतिवाद'
 और 'प्रयोगवाद' दोनों में जीवित है । प्रतीक बदले, पर प्रतीक-पद्धति नहीं ।

• छायावाद 'दर्शन' नहीं, जीवन-कला के प्रति व्यक्ति का अन्तर्वादी
 दृष्टिकोण है । छायावाद व्यक्ति के निजी व्यक्तित्व को आलोचित
 करनेवाली प्रज्ञान-सुगंध जीवन-चेतना है, जो 'मानव' की ऊँची से ऊँची
 ऊँचाइयों पर चढ़कर भी उसमें मूल रस-धारा और इच्छा स्रोत को नहीं
 भूलता । उसमें आये घुटन, चोम, लोभ, निधरा, लालसा, प्रवृत्ति और
 पलायन, जीवन से विगत नहीं, उसके राग की प्रतिनिधायक हैं ।

मैंने इस पुस्तक में छायावाद को किसी 'वाद' के रंगीन शीरो से न
 देखकर उसकी सदाव्यवस्थित भूमि का निरीक्षण-परीक्षण किया है । उसके
 विकास-इतिहास के निरूपण का यही उद्देश्य है । उसके निजी अस्तित्व की
 मैंने आन्वीक्ष्य परीक्षा भी की है, पर किसी कोठे में बसाने से लिए नहीं,
 स्वयं उसके निराल के उम्मार के लिए ही । छायावाद के प्रारम्भ और
 'प्रसाद' की ओर लेकर भी विवाद चले हैं । इसके लिए मैंने 'इन्दु' की पुरानी
 प्रतियों को उजाड़ने का प्रयास किया है । मैंने बकालत को नहीं की है,
 पर उस पर आने वाले अनुचित आक्षेपों की परतें कुदेद कर अवश्य
 देली हैं । छायावाद के परिमाण का मेरा निजी दृष्टिकोण और हिन्दी-
 विद्वानों के सम्मुख वह मेरा अपना अकिंचन प्रयास है ।

मैंने बिन सम्बन्धों के सुझावों का लाभ उठाया है, उनमें सर्वप्रथम
 'मिश्र' की, पं० सीताराम की चतुर्वेदी, निरुद्ध लाल 'शीला', भाई

प्रो० विद्योती श्याम गुप्त का माओजोन विहित ग्यानीय दे
 ची ने मुझे अगला दुगली पुस्तकें एवं वरिदाओं की प्रतीति मि
 वृत्त गुप्त के निर मा० प्र० गंगा बारी एवं दि० मा० माओजोन
 प्रकाश के भी छापायी है । मारी प्रो० देव्याग मि, अमृतच,
 रीटी बाने, ज्ञानमय ने भी कुछ दुगली वरिदाओं, मे मेरी

मारी मा० गुप्त (दि० वि०, प्रकाश विरचितामय
 हति का छापायी है । प्रो० विद्यापार मि, के मित्रा अत्रे
 का वीद्याम दे दि मा० वर पुस्तक वादों के हाथ का री
 प्रो० विद्यापार मि भीतर से मे निर वरुद्वय रही
 मा० मा० विद्या-विभाग के पुस्तकामय भी रीतर मि व
 अतिमासीय है । अन्त में अने मि विषय भी मद्रप्रम
 अमार प्रकर करता है किने एतेनी और तनी से मरी समि
 गत और दोहर-दोहर मर मेरी अग्र-तिरि की प्रतिनिरि सैव
 'प्रथम-सदर' वादों की सेवा में अति है, देगे 'द्वितीय-
 प्रकाश देलता है ।

अन्त में 'साहित्य-प्रथमाला-आवृत्तय', बायी के प्रकाश भी
 भी गुप्त और 'हिन्दी-साहित्य-सूचन परिषद' के अमृत भी लपदेन
 दोनों ही मरुओं के प्रति वृत्तता प्रकट करता है, प्रथम के प्रति
 कि पन्द्रह ॥ दिनों में पुस्तक प्रकाशित कर दो और द्वितीय की
 कि उनकी मद्रवी कृपा और मुम्बईरी बायी की छाया में वर पु
 मा दो वर्ष तक अनवरत विभाग करती रही ।

दीपावली
 'नवम्बर'
 १९५४

}

सैम
 हिन्दी-विभाग
 ति० मा० विद्या-मलेव, लौनपुर

अनुक्रमणिका

१. छायावाद का विकास-इतिहास	१
२. छायावाद : व्याख्या-परिभाषा	६१
३. छायावादी कविता में 'भाव तत्व' एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ	१२३
४. छायावादी काव्य में 'बुद्धि-तत्त्व'	२०१
५. छायावादी काव्य में 'कल्पना'	२१६
६. छायावाद का शालीन परीक्षण	२३२
७. छायावादी काव्य के संघर्ष में कुछ कठिनार्याँ	२४८
८. कुछ आरोप : उत्तर	२५७
९. रहस्यवाद	२६३
१०. छायावाद की छन्द और 'रूप'-चेतना	२७२
११. छायावाद और भाषा-संस्कार	३०१
१२. छायावादी काव्य की कला एवं रचना-प्रक्रिया	३२५
१३. छायावाद की देन	३६७



१. आयावाद की काव्य-साधना

२. आयावाद का विकास-इतिहास

आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी हिन्दी के अप्रतिम हित-चिन्तक एवं एक अद्विग सभा साधनाशील व्यक्तित्व थे। यदि 'भारतेन्दु' जी हिन्दी-आधुनिक युग के 'जमदांता' थे तो 'द्विवेदी' जी उसके पोषक। उन जैसे कमेंट, कविशान् एवं आलोचनाशील व्यक्तित्व की ह्यावा पाकर ही आधुनिक हिन्दी-युग का 'चेतना-बीज' बिँतनी ही बाँहरी-भीतरी विपदाओं की लू से सुरक्षित रहकर अपना बहुमुखी विकास पा सका। जबभारत-प्रेमियों का काव्य-भाषा के पद पर उनके घने रहने के समयों के कठोर प्रहारों से 'लड़ी बोली' काव्य को बचाते हुए उसे युग और जीवन से सम्पर्क करने का जो कल्याण-मय पुनीत कार्य उन्होंने संपादित किया, उसी का पद सर्व-व्यक्तिगत कला है कि उसके विशाल अस्वरूप की शीतल छाया में आज का बहुविध एवं अनेक-प्रश्न-संकुल जीवन अपना समाधान ढूँढ़ रहा है, अपना निर्माण कर रहा है। 'द्विवेदी' जी ने 'लड़ी बोली' को मौखिक, संस्कृत के पुष्ट आधार द्वारा उसे सजल बनाते हुए व्याख्य-विरोधादि की दृष्टि से शुद्ध किया। विषय क्षेत्र को व्यापक बनाते हुए उसके अनेक-मुखी विकास की दिशा दी। 'रीतिशालीन' भावकता के निमित्त चमत्कार-लोक से जीवन के विस्तृत प्रसार में लवलीन होने के लिए समुत्तुङ्ग 'भारतेन्दु-युगीन' हिन्दी-साहित्य को नव-संस्कार मंत्रों से अभिषिक्त कर आचार्य 'द्विवेदी' जी ने उसे विल प्रहार बन-बीजन की, सत्कालीन विविध समस्याओं एवं विदेशी दाखला के मार से अक्रान्त-असन्तुष्ट स्वाधीनता-कांक्षी समाज-चेतना से जोड़ दिया, वह एक अमिट ऐतिहासिक महत्त्व की सेवा है। 'द्विवेदी' जी चैत्रा सुस्थल-लक्ष्य एवं विषादक शक्ति का व्यक्तित्व यदि उस समय हिन्दी को न मिला होता तो नव-जीवन-से आप्णुत 'आधुनिक' खंडा बोलों का साहित्य-मूल्य न जाते

कब तक किन् 'टेढ़ी-सीधी खाड़-छाहों' में अपने पय-संधान के लिए मटकता फिरता ।

'द्विवेदी' जी की प्रतिभा गद्योत्कृष्ट एवं तर्कशील थी । वे एक सक्रिय आदर्शवादी थे । 'आलोचन-विवेचन' उनकी सर्वनात्मक शक्ति की प्रगुप्त दिशा थी । आर्यसमाज के प्रखर प्रभाव के कारण, अतोंत-चेतना एवं विशुद्धतावादी सुधार-वृत्ति समाज की प्रगति का प्रतिनिधित्व कर रही थी । धीरे-धीरे ग्रामों के स्थान पर नगरों का महत्त्व बढ़ रहा था और चेतनाशील विचारवान् ग्राम-वासी भी अपनी जीविका एवं प्रचार-प्रसार के लिए नगरों को आ रहे थे । उद्यम अपने आभिजात्य की खुमारी में भ्रमकियां ले रहा था और मध्यवर्ग की आत्म-चेतना करबट होने लगी थी । हमारे साहित्यकारों में अधिकांश, विश्व-विद्यालयों की पारिचात्य-प्रणाली की उद्य-शिखोपाधि से विभूषित तो नहीं थे, पर उनमें अपना परिस्थितियों की प्रतिक्रिया और विकासशील प्रबोध अवश्य गतिमान था । समाज की आर्थिक सांस्कृतिक एवं नैतिक दशा के प्रति उनमें असन्तोष था । उन्होंने प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष रूप से आचार्य द्विवेदी के नेतृत्व में नये युवक के निमित्त बहुविध उपकरण-उपादान प्रस्तुत किये । अपने युग के साहित्य के मस्तिष्क-पत्र को 'द्विवेदी' जी ने इतना पुष्ट बना दिया कि उसका प्रसार-क्षेत्र संस्कृत एवं हिन्दी-कविता की खर्वा, मराठी आदि अन्य प्रांतीय भाषाओं के साहित्यकारों के परिवर्ष, प्राचीन कला-विश्वों के विवेचन, बृहत्तर भारत के विवरण, ऐतिहासिक उल्लेखों, पूर्वी-पश्चिमी दर्शनों और नवीन वैज्ञानिक उपलब्धियों से लेकर अनेकानेक सामाजिक, सामाजिक, आर्थिक टीका-टिप्पणियों, सामयिक साहित्य एवं तत्कालीन प्रधानियों की समीक्षाओं तक फैल गया ।

काव्य-क्षेत्र में 'द्विवेदी' जी ने 'खड़ी बोली' को काव्य-भाषा के रूप में प्रतिष्ठित कर दिया और उनके प्रोत्साहन-प्रवर्धन से उसमें सुधारात्मक एवं औपदेशिक उद्देश्यों से प्रेरित निबंध-कविताओं की परंपरा चल पड़ी । किसी सामाजिक अथवा पौराणिक बन्धु को लेकर तत्काल-प्रधान भाषा में कवि

उपदेशात्मक एवं विचार-तर्क-पूर्ण रचनाएँ प्रस्तुत कर समाज की छोई विचार-शक्ति को भ्रुकम्भोर ॥ जगाने का अहर्निशि प्रयत्न कर रहे थे । जनता धीरे-धीरे अपनी दुर्बलताओं एवं विवशताओं से परिचित हो रही थी । सामाजिक संपन्न के चर्चर कंधन भी उसे दिखाई पड़ने लगे थे । अन्ध-रुद्धियों एवं मिथ्याविश्वासों के प्रति उसमें अनास्था के भाव जा रहे थे । लोक-हित एवं समाज-सुधार का स्वर प्रधान हो रहा था । राष्ट्रीयता का भाव भी प्रबुद्ध हो रहा था । नवीन रीतियों के अनुसार मस्तिष्क ठो दस्त खाया, पर उसके उपयुक्त ही उन परिस्थितियों एवं किरणों के प्रति हमारी रागात्मिका वृत्ति काग्रत नहीं हो पाई थी । 'भारतेन्दु' युग की निरन्ध्यात्मक पद्यावलिर्वा विचारों के प्रसार भार से निरन्तर वृद्ध होती जा रही थी और उनमें बाह्य-वस्तु-वर्णना एवं इतिवृत्त की प्रधानता कलात्मक मर्यादा को पार करने लगी थी । रीतिकालीन भृंगार के विरुद्ध उठी हुई भृंगार-वर्जन की प्रवृत्ति ने साहित्यिकों के चेतन मन को इस प्रकार आन्दोलित कर लिया था कि उसका ध्यान आते ही वे सहज-से बढ़ते थे । नारी-पुरुष-सम्बन्ध को परिभूत कर उसे स्वस्थ वातावरण प्रदान करने का प्रयत्न तो दूर रहा, हमारे 'दिवेदी-मुनीन' कवि उसके उल्लेख से भी संकोच करने लगे थे । आर्य-समाजी उपदेशकों ने न केवल कृष्ण के कुबचेधरम रूप का प्रख्यापन ही किया बल्कि वे रीतिकालीन काव्य में आये साहित्यिक रूप की भी सीढ़ दिगर्हणा करने लगे थे । अब भृंगार से हमारे कवि इस प्रकार पलायन करने लग गये थे, तो प्रवृत्ति को परंपरागत 'उद्दीपन-रूप' में प्रवृत्त करने का तो प्रयत्न ही नहीं उठता । डा० जगमोहनसिंह द्वारा संकेतित प्रवृत्ति-वर्णन की पद्धति कुछ परि-वर्तनों के साथ प० भीषर पाठक में प्रकट हो रही थी । उन्होंने प्रवृत्ति के 'आत्ममन-रूप' की ओर अवश्य ध्यान दिया था, यद्यपि 'सुद्ध' वर्णन की अपेक्षा उसमें भी श्लक्ष्ण एवं चककृत कल्पना का रंग पर्याप्त था । किन्तु भी अपने अनुवादों एवं मौलिक कृतियों के द्वारा 'पाठक' भी ने उस चेतना का संकेत किया था जो शास्त्रीयता के कठघरे से निकल कर जीवन के सहज

भाव-प्रवाह की ओर उन्मुख हो रही थी। उन्होंने छन्दों, लोक-गीतों के आकर्षक भाषणार की ओर इंगित किया। 'जी एवँ 'गुप्त' भी ने विचारों के क्षेत्र में अवश्य ही 'मुपा' दिया था' और खड़ी-बोली को दोनों महाकवियों ने मौलिक द्वारा उपलब्ध भी किया, पर भाव एवं भाषा के क्षेत्र में नोरसता ली। प्रधानता थी; किन्तु दोनों ही महाकवियों ने वैज्ञानिक प्रगति एवं बुद्धिवाद की दृष्टि-भूमि में 'राम' और 'एवं' आख्यान को, सुमानुक्ल बनाने का सुत्प प्रयास किया नहीं। स० लोचनप्रसाद शायके एवं रामचरित उपाध्याय प्रभाव छाया के ही कवि थे। 'गुप्त' भी ने अपने आख्याय निरूप कविताओं में खड़ी बोली को मौलिक। काव्य-शैली को, में निष्पन्नता न होने पर भी उनकी समाजोपयोगिता एवं भाषा पाठकों को आकृष्ट किया। 'गुप्त' भी और 'हरिऔध' को की समस्त विशिष्टताओं का प्रतिनिधि कहा जा सकता है। 'मुधारवादी शैलिकता, सनातनधर्म की मूर्ति-पूर्ण उद्धार आतिशेय के प्रति अभिमान के भाव तथा अपनी तत्कालीन दुस्तय चेतनाओं के स्पष्ट रूप इनकी कृतियों में वर्तमान है। छाया भाषा के उद्गम एवं विकास को समझने के लिए हमें २० प्रारम्भ से ही महिला-रुपों की मुख्य प्रवृत्तियों को लक्षित किन्ने और किन्ही परिस्थितियों के परिपार्य में उक्त काव्य के दित हैं। आचार्य द्विवेदी के 'सरस्वती-संपादन को शाय में ही 'खड़ी बोली' कविता का सम्बुद्ध प्रारम्भ हो जाता है। मापुरी के उपाध्याय एवं खड़ी-बोलों की 'नदसहाय' को पूरे हुन लक्ष्मणसे उद्गमों के सामने खड़ी बोली के पदकारों को रूप में एक सुदृढ़ 'स्वा-पंक्ति' प्राप्त हो गई। आचार्य द्विवेदी

की की कवितारें 'कविता-कलाप', 'सुमन' एवं 'काव्य-मीमंसा' आदि संग्रहों में प्रकाशित हुई हैं। उनकी सामान्य प्रकृतियों एवं प्रकृति की समझने के लिए कुछ उद्धरण ही पर्याप्त होंगे—

‘अरे भाई ! अरे ल्यारे ! सुनो याव,
स्वदेशी बसों से शोभित करो गात ।
यूथा क्यों पूँजते हो देश का दाम,
करो मत और अपना नाम यदनाम ।’

(‘स्वदेश की पुकार’—जुलाई १९०३)

×

×

+

‘जरा देर के लिए समझिए आप पोखरी क्योंती हैं ।
(क्षमा कीजिए असम्यक्ता को हम प्रामीण बनारी हैं) ।
मान लीजिए, नयन आपके कानों तक बढ़ आये हैं ।
पीन पयोधर देख, आपके कुंजर-कुम्भ लज्जाये हैं ॥
ज्यों-उधों फटि पटती जाती है, चिन्ता पड़ती जाती है ।
मदन-दाह से देह दिनोदिन दुबली होती जाती है ॥
रात-रात भर नींद आपको नहीं आती भी जाती है ।
हाथ-हाथ कर ठही साँसें लेते यह फट जाती है ॥’

(‘टहलौनी’—नवम्बर १९०६)

प्रथम उद्धरण में स्वदेशी बसों का समर्थन किया गया है और द्वितीय में भक्ति-रस-देव-प्रथा पर विनोद-व्यंग्य के आघात किये गये हैं। भाग्य-कलम प्रधान एवं व्यावहारिक तथा अभिव्यक्ति अभिवाक्यक एवं सीपी है, मानो गद्य में प्रकाश किये गये विचारों को पद्य-रूप दे दिया गया हो ।

दूसरी बात यह ध्यान देने की है कि यद्यपि विचारकों की तर्क-बुद्धि तो तत्कालीन सामाजिक एवं सामूहिक सम्प्रदायों में प्रतिक्रियमाण हो उठी थी, पर उनके प्रति व्यक्ति की व्यक्ति-वृत्ता का स्वरूप अभी दोलायमान नहीं हुआ था। सफा था, जैसे समाज अपनी सम्प्रदायों पर ऊपर-ऊपर

से ही विचार कर रहा हो, वे प्रश्न उनके अन्तर-गता के प्रश्न न बन सके हों। यही कारण है कि न तो इन कविताओं में रचयिता की अन्तर-मात्र-सत्ता का रंग ही उतर पाया है और न भोताओं एवं पाठकों को भीतरसे हिला देने की शक्ति का अन्तराण ही हो सका है। बाहिमी विनय-भङ्ग को अन्तर-बाहर से समेटकर कवि उसे आत्म-गता का अंग बना लेता है या स्वयं उनमें लक्ष्म हो जाता है, तभी हृदय-शरीर कला का जन्म होता है, 'द्विवेदी'-युग की अधिकांश कृतियाँ इस बीज से वंचित हैं। सन् १९०६ ई० में 'द्विवेदी', 'गुप्त', 'रंकर' एवं 'पूर्ण' जी की कविता का एक संग्रह 'कविता-कलाप' नाम से निकला था, 'द्विवेदी'-जी युग। रचनाओं की सीमा के कारण स्वयं उन युग की मनोभूमि एवं रचयिता की मनःस्थिति में थे। 'द्विवेदी-युग' का विकास 'रीतिकालीन' प्रसक्तियों के विरोध की भूमिका में हुआ था। 'द्विवेदी'जी ने उच्च स्वर एवं स्तुति-शब्दों में उसकी मृगारिकता एवं हाव-भाव-मुक्तता की निन्दा की उन्होंने उसकी एकांगिता, समाश्लेषयोग-हीनता एवं विकृतियों की कड़ी आलोचना करते हुए, काव्य साहित्य को विस्मय का व्यापकतर क्षेत्र, भाव-विचारों का नैतिकता-पूर्ण आदर्श एवं एक प्रौढ़-प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति-प्रणाली प्रदान की। इसके लिए 'द्विवेदी' जी के 'निर्माता' पर कोई प्रश्न-वाचक चिह्न नहीं लगा सकता। किन्तु, इस सुधारवादी स्वर में प्रतिक्रिया का रंग भी इतना तीव्र था कि बोधन का सहज रूप उसमें न उतर सका। उनसे युग ने मृगारिकता के विरोध में प्रेम आदि मानवीय बरदानों एवं नारी की सहज प्रेरणा-शक्ति की भी उपेक्षा की। जहाँ कहीं नारी-प्रेम-सौन्दर्य का स्थल आया भी, या तो वे कचा गये या सकुचते-सकुचते विश्व के दूर-स्पर्श से ही उन्होंने संतोष किया। स्वयं 'द्विवेदी' जी की स्त्री-चरित्रों पर लिखी गई कविताएँ इसका स्पष्ट निदर्शन हैं। इसी कारण इस युग की कविताओं में नव जागरण के साथ-साथ एक स्थूल तर्कना की शुष्कता एवं परिश्रम-साध्य कृत्रिमता पाई जाती है। अन्तर के आक्रोशों के वेग की

हे से ये रचनाएँ अधिकांशतः शून्य हैं। स्वयं 'गुप्त' जी की 'नर हो न राश करो मन को,' या 'मनुष्यत्व ही शक्ति का द्वार है' और 'स्वर्ग-सहोदर' आदि रचनाएँ भी विचार-प्रधान एवं तर्क-तीव्र हैं, कविके आन्तरिक उच्छ्वासों, स्पन्दनों की दृष्टि से प्रायः निरावेश हैं। 'ग्राम जीवन' आदि पर लिखे गये उनके पद्यों एवं गद्य में छन्द एवं तुकों के सिवा कोई मार्मिक अन्तर नहीं प्रतिबिम्बित होता। 'रंग में मंग', 'शकुन्तला', 'भारत-भारती', 'विकट भय' 'गुरुकुल' और 'मिलान' आदि काव्यों में सर्वत्र उसी इति-हात्मकता, तर्कशैली काय्य वर्णन एवं स्थूल चित्रणों की प्रधानता है। तथा रविवर्मों के चित्र तत्कालीन कवियों को प्रभावित करने लगे थे।

छायावादी गीत-कविताओं के रूप-विकास का एक तो 'गुप्त' जी की निबंध-कविताओं से ही प्रारम्भ हो जाता है, यद्यपि मूलतः दोनों में बड़ा अन्तर है। कुछ विषयों पर छोटी-छोटी कविताएँ 'गुप्त' जी ने लिखीं। यही निबंध-कविताएँ आगे चलकर भावात्मक गीतों तक विकसित हुईं। 'हाफेत' के गीत 'मंजार' (१६१५ ई०) की कविताओं और उन्हीं प्रारम्भिक वस्तुन्मुखी छोटे-छोटे गीतों के विकास हैं। श्री अयोध्यासिंह जी उध्याप्य 'हरिऔध' तथा उनके समकालीन अन्य कवियों ने अंगरेजी के 'शनिव' के आचार पर 'चतुर्दशदिशों' भी लिखी, जिनमें बलुवत्ता के साथ-साथ कवियों की स्वातन्त्र्यियों की भी छाया उतरी है। 'एक भारतीय आत्मा' की कुछ गीत-कविताएँ पूर्ववर्ती रचनाओं को तुलना में अधिक छोटी एवं हृदय-स्फूर्त हैं। 'भारतीय आत्मा' 'गुप्त'-परंपरा एवं प्रसाद-प्रवर्तिन छायावादी परंपरा की प्रवृत्तियों को मध्य कड़ी है, जिनमें बल्लु और स्वातन्त्र्य राश्ट्रोक्त और आन्तरिक उद्वेलन, उपदेश और भाव-वेरणा का अद्भुत गंगा-जमुनी मिश्रण है। मास्तरलालजी ने यदि एक ओर राष्ट्रीयता के जागरण में देश की बलिषधी तन्हाई का कारागारों तक स्वागत किया है, तो दूसरी ओर तत्कालीन परिस्थितियों में अपने 'व्यक्ति' के

ग्रन्थोक्त में उम्नेगाती नस्नीत-सिगा लहरों से युक्त-हृदय सादिन्विष्टों का मार्ग-दर्शन भी ।

‘दायादास’ का आगमन हिन्दी-साहित्य में एक नवीन दृष्टि, नये उन्माद और एक नये वाचरण का अवसरण है । बीकन बगल की वाद्य मन्त्राओं का तार्किक निरूपण करनेवाली समूह-मुम्नी साहित्य-चेतना ने वाद्य-वर्णनों एवं स्थूल निग्रय की इतिवृत्तात्मकता के बीच से सहसा व्यक्ति के अन्तर-तम स्तरों को छू लिया । ‘व्यक्ति’ ने अपने अन्तर की ओर झाँक और माँगा और देखा कि वाद्य परिस्थितियों की वदन स्थूल अनेकानेक प्रतिक्रियाओं के फलस्वरूप उसके भीतर कितने ही अस्मान-गान, छिन्ने ही स्वप्न, किन्तु ही आशाकांक्षाएँ कमममा रही हैं । अपने अंगरेबी के ‘रोमांटिक रिवाइवत’ के कमनीय भावोच्छ्वास एवं कलना यिलास भी देखे थे और रवीन्द्र की ‘गीताञ्जलि’ की रहस्य-मुद्रा भी । उसने युग को व्याप-विवरता के, ‘व्यक्ति’ में छिने हुए अंश को एक अभिनव साक्ष्यिक भूर्तिमारा, प्रतीयमान व्यञ्जना, आकर्षक प्रतीक-योजना एवं कोमल उपचार-वक्रता की माधुरी से परितृप्त कर वाणी-बीणा पर गुञ्जरित कर दिया । संस्कृत का काव्य-भाण्डार एवं उसका ललना-व्यञ्जना-विधान उसकी ऐकिक सम्पत्ति थी, अंगरेबी का रोमानी काव्य उसका असाहचर्यक एवं वेग-साहित्य उसकी प्रतियोगिता का विषय । उसने अपने चारों ओर देखते हुए सब कुछ ग्रहण किया; पर अपनी व्यक्ति-चेतना के माध्यम से ही, ‘समष्टि’ में ‘व्यष्टि’ को मिटाकर नहीं, व्यष्टि में ही समष्टि को बनाकर । अतः उसकी सामाजिक मुक्ति-‘समाज’ के प्रति ‘व्यक्ति’ की मुक्ति का प्रतीक होकर आयी, उसकी स्वातन्त्र्य-कामना राचनीतिक दासता से आक्रान्त व्यक्ति की राचनीतिक स्वाधीनता-पुकार का उपलक्षण होकर प्रकट हुई । उसका स्वप्न व्यक्ति व्यक्ति का स्वप्न है और उसका निरास वदन व्यष्टि-व्यष्टि की पराजय का वदन

की निखिल उत्कृष्टता ॥ यह नये चागरण की सदर किस कवि के मानस-
 स्रोत से निःसृत होकर अनन्त लहरों में स्पन्दित हो उठी, किन्तु 'छाया-
 वादी काव्यधारा' का वास्तविक प्रवर्तन हुआ; यह विषय अब तक के
 इतिहासकारों एवं आलोचकों में विवाद-ग्रस्त रहा है। इस समस्या को
 व्यवस्थित रूप में लेकर आनेवाले आचार्य 'सुक्ल' जी के 'हिन्दी साहित्य
 का इतिहास' के साथ विवाद काफी बढ़ गये। 'सुक्ल' जी ने छायावादी
 काव्यधारा पर कई दिशाओं से प्रहार किये। पहले तो वे छायावादी काव्य-
 धारा को प्रकृत काव्यधारा मानने को ही तैयार न थे, दूसरे वे उसे बंगला
 एवं अंगरेजी की जूनन सम्झते थे; तीसरे वे उसके प्रवर्तन का भेद्य उन
 लोगों को देने को तैयार न थे जिन्हें साधारणतया इस धारा का प्रवर्तक
 एवं प्रतिनिधि कवि कहा जाता है। यह विदिक प्रदार शास्त्र सिद्धान्त की
 भूमिका लेकर आया है, अतएव अब तक भी एक वर्ग उन पर अटल है।
 आगे 'इतिहास' के नवीन संस्करण में 'छायावाद' शीर्षक के नीचे पृष्ठ
 ७४६ पर उन्होंने लिखा है कि-संग्र १९७० (१९१३ सन्) तक किन
 प्रकार 'लट्ठी बोली' के पद्यों में दृढ़तर मैकने की अवस्था पाई हुई और
 भी मैथिलीशरण गुप्त, मुकुटधर पाण्डेय आदि कई कवि खड़ीबोली काव्य
 को अधिक कहरनाम, विषम और अन्तर्भाव-अधिक रूप देने में प्रवृत्त
 हुए, यह कहा जा चुका है। उनके कुछ रहस्य-भावात्मक प्रगीत-मुक्तक भी
 दिखाये जा चुके हैं। वे किस प्रकार काव्य क्षेत्र का प्रसार चाहते थे, प्रकृति
 की साधारण-असाधारण वस्तुओं से अपने चिर सम्बन्ध का सच्चा मार्मिक
 अनुभव करते हुए बोलें थे, इसका भी निर्देश हो चुका है।' इसी प्रकार
 पृ० ७११ पर भी उन्होंने 'दिवेदी' जी को 'भाग की सफाई' लाने का भेद्य
 तो दिया, पर स्वरूप की मसकत रखी, इतिवृत्तात्मकता एवं अधिकतर
 आचार्य-निरूपण का उत्तरदायित्व भी उन्हीं पर डाला। वस्तु-विधान की
 प्रवेला काव्य-शैली को ही 'छायावाद' का मुक्त लक्षण मानते हुए उन्होंने
 'सरस्वती' आदि पत्रिकाओं में १९१० सन् से ही प्रकाशित होनेवाले

श्री पारंगनाथ मिह द्वारा किये हुए बंगला कविताओं के अनुवादों का उल्लेख किया है। यही उन्होंने यह भी स्पष्ट निर्देश दिया है कि सर्वप्रथम मैथिली, शरण गुप्त, मुकुटधर पाण्डेय और बदरीनाथ भट्ट ने खड़ी बोली को बंगला का नया रूप-रंग देने, उसे अधिक अन्तर्गत एवं सहज बनाने एवं प्रकृति की साधारण-अग्राधारण वस्तुओं में आने निरामय्य का मन्ना मार्मिक अनुभव करने में 'प्रसाद' की ओर पूर्व ही प्रवृत्त हो चुके थे (बाने-अनबाने 'गुस्ता' की यही 'छायावाद' की देन को भी स्वीकार कर लें हैं, जिसे वे अन्यत्र एक कक्षापात्री और अनुभूत्याभास में अधिक महत्व देने को तैयार न थे)।

'प्रसाद' की ओर विकास और 'छायावाद' के प्रारम्भ को समझने के लिए 'इन्दु' की फाइलों का सदैव बड़ा ऐतिहासिक महत्व रहेगा। 'प्रसाद' की ओर काव्य-राकेस की कलाएँ 'इन्दु' में भी कमरा: वर्धमान हुई हैं। 'फारना' की 'प्रथम प्रकाश' कविता 'इन्दु', कला, ४ खंड १, क्रिया ५, मार्च सन् १९१३ में प्रकाशित हुई है। 'इन्दु' इसके करीब ४ वर्ष पूर्व भावण द्वितीया संवत् १९६६ वि० (१९०६ सन्) में प्रथम-अथम प्रकाशित हुई थी। 'प्रसाद' की ओर आगे श्रीअम्बिकाप्रसाद गुप्त की इसके सम्पादन में। 'चित्राधार' का प्रथम संस्करण सन् १९१८ और 'द्वितीय संस्करण', सन् १९२८ में हुआ है। 'प्रथम संस्करण' में 'खड़ी बोली' और 'ब्रजभाषा', दोनों की ही रचनाएँ हैं। एक प्रकार से 'चित्राधार' का 'प्रथम संस्करण' सन् १९१८ तक प्रसाद की दस पुस्तकों की ग्रन्थावली है। इसमें उनके प्रारम्भिक नाटक, कहानियाँ, चम्पू एवं कविताएँ सभी हैं। पुस्तक-रूप के प्रकाशन-कर्म एवं रचना-काल-कर्म की दृष्टि से 'प्रसाद' की की कृतियों में बड़ा उल्लास है। १९१८ ई० में होने वाला 'चित्राधार' का 'प्रथम संस्करण' अपने भीतर 'कानन-कुसुम' (१९१२ ई० में प्रथम प्रकाशित) का 'द्वितीय संस्करण' अंगीकृत किया हुआ है। 'कानन-कुसुम' के प्रथम संस्करण में ब्रज भाषा और खड़ी बोली, दोनों की ही रचनाएँ थीं। 'चित्राधार' के प्र० सं०

में 'कानन-कुसुम' का परिचर्चित संस्करण हुआ, जिसमें और भी रचनाएँ जोड़ी गयी हैं। 'कानन-कुसुम' के १६२७ ई० में होनेवाले तृ० संस्करण में केवल लड़ी बोली की ही रचनाएँ रखी गयीं। नवभाषा वाली कविताएँ १६२८ ई० में होने वाले 'त्रिभाषार' के द्वि० सं० में रख दी गयीं। प्रारम्भ में 'प्रसाद' जी की प्रतिभा के विकास को अभ्यस्य करने की सामग्री १६२८ सन् में होने वाले 'त्रिभाषार' के द्वि० सं० में प्राप्त हो जाती है। यह स्पष्ट है कि इस प्रारम्भिक सामग्री पर 'भारतेन्दु' जी के युग-प्रभाव की छाप है, किन्तु 'आर्य' आदि पर रखी गयी उनकी घनाक्षरियों में 'भारतेन्दुमुगीन' प्रभाव के होते हुए भी उनमें 'प्रसाद' जी की मौलिक-प्रतिभा के अधिक-संकेतक चिह्न स्पष्ट हैं। उनमें जीवन की नव-सृष्टि से सम्बन्धित कल्पना का अभिनव उन्मेष और पुराने-नये एवं अपूर्त ठप्पानों की नवीन व्यवस्था स्पष्ट दृष्टिगोचर होती है। सत्रह वर्ष की आयु में, 'भारतेन्दु' के जुलाई सन् १६०९ के अंक में नवभाषा में लिखा गया उनका रीतिकालीन प्रभाव का मृगाक्षि सबसे अधिक प्रकाशित रचना कही जाती है। तब से लेकर 'आर्य' आदि पर लिखी गई घनाक्षरियों एवं नवभाषा की अन्यान्य रचनाओं में उनकी प्रतिभा निरन्तर विकास करती गयी है। उनमें नव-पथ की खोज का संस्कार मिलता गया है। 'भारतेन्दु-युग' के प्रभाव से आगे बढ़कर वे 'महाराणा का महत्व' एवं नवभाषा-लिखित 'प्रेम-पथिक' में 'द्विचेदी-युग' की सीमा में निश्चित होते दिखलाई पड़ते हैं। ये रचनाएँ गद्यात्मक स्थूल वर्णनो एवं उपदेश-प्रधानता की ओर स्पष्ट मुड़ी दिखलाई पड़ती हैं। १६१३—१६१४ सन् से लिखी गयी उनकी कविताएँ जो 'कानन-कुसुम' द्वि० सं० एवं 'भरना' प्र० सं० में प्रकाशित हैं, 'इन्दु' के अंकों में पड़ते ही निम्नलिखित चुकी है। १६२० तक लिखी गयी कविताएँ 'भरना' में संकलित हैं। रचना-काल एवं प्रकाशन-काल के इसी व्यतिक्रम के कारण आलोचकों को छायावादी काव्यभार के विकास-निरूपण में भ्रान्तिमाँ हुई हैं। 'प्रसाद' जी की अधिकांश रचनाएँ 'इन्दु' में ही प्रकाशित

है, यथा 'सरस्वती' आदि अग्रे पत्रिकाओं की काइलों पर छायावादी काव्य-भारा के विद्वान्-स्रोत को ढूँढ़ने वाले के भिन्न-वृत्ति करने का स्पष्ट कारण है। आचार्य गुप्तन बो ने 'सम्पन्नो' के आचार पर छायावाद का प्रारम्भ मुकुटभर पाखण्डेय, मैथिल-रागण गुप्त एवं ब्रह्मनाथ भट्ट से माना है। 'सरस्वती' के जून मास के मास १३, संख्या ३ के अंक में, मन् १९१२ में 'प्रसाद' द्वारा रचित 'बलद आवाहन' कविता छपी है। इसके बाद उनकी रचनाएँ 'सरस्वती' में नहीं दिखलाई पड़ीं। पर 'प्रसाद' की मौन नहीं वे। उनकी सर्वना-शैली प्रतिमा 'इन्दु' में अगना प्रकाश कर रही थी। पहले कही गयी 'प्रथम-प्रसाद' रचना का अब 'भक्ताना' के अनुसंधान संस्करण के पृ० ५ पर छपी है, 'इन्दु' में मई १९१३ में ही छप चुकी है। पृ० ७ पर प्रकाशित 'खोली द्वारा' कविता जनवरी १९१४ ई० में ही 'इन्दु' में प्रकाशित हुई थी। 'गुप्त' को के ही अनुसार 'गुप्त' की 'नक्षत्र-निरात' (सन् १९१४) 'अनुरोध' (सन् १९१५), पुष्पाञ्जलि (१९१७), 'लघुमागत' (१९१८) इत्यादि कविताएँ ध्यान देने योग्य हैं (इतिहास, पृ० ७२२), पर 'भक्ताना' की कितनी ही रचनाएँ इसके पूर्व या इसके साथ ही रची गयी हैं, जिनमें आत्माभिव्यंजन, साक्षणिक वैभव एवं कल्पना का नवीन उन्मेष इन रचनाओं से कहीं अधिक है। 'गुप्त' को की इस समय की रचनाओं में सैद्धांतिक एवं बुद्धि-प्रसूत चिन्तन की रुखी चूल् में स्पष्ट उमरी हुई है। अन्तः-प्रेरणा की संवेदनीय उत्कृष्टता के जीवित स्पर्श का 'गुप्त' को की रचनाओं में धरावर खटकता है, पर 'प्रसाद' की की उनसे पहले और उनके साथ भी लिखी गयी इस ओटि की रचनाएँ शैली-सम्बन्धी प्रयोग के पूर्णता के अभाव में भी आन्तरिक प्रेरणा से सम्पन्न हैं। उदाहरण-स्वरूप कुछ उद्धरण पर्याप्त होंगे—

.. 'मेरे आँगन का एक फूल। ..
 .. सौभाग्य-भाव से मिला हुआ, श्वासोच्छ्वासन से हिला हुआ,

संसार-विटप में खिला हुआ,
मड़ पड़ा अचानक मूल-मूल ।

निकल रही है दर से आह,
ताक रहे सब तेरी-राह ।
बालक खड़ा खोंख खोले है, संपुट खोले सीप लड़ी,
मैं अपना पट लिए खड़ा हूँ, अपनी अपनी हमें पड़ी ।—(गुप्त)

वर्ण होने लगी पुष्प-मकरन्द की ।
प्राण-पथीदा खोल खटा आनन्द में ।
कैसी छवि ने बाल-अरुण-सी प्रकट हो,
शून्य हृदय की नगल बना-रजित किया ।

—(‘प्रसाद’-‘प्रथम प्रभात’ १६१३ ई०)

भीग रहा है रत्ननी का पद, मुन्दर कोमल कबरी-भार ।
अरुण किरण सम कर से खू लो, खोलो प्रियनम, खोलो द्वार ॥
पूल लगी है, पद कटियों से बिधा हुआ, है दुःख अपार ।
किसी तरह से भूला-भटका जा पहुँचा है चरे द्वार ॥

—(‘प्रसाद’-‘खोलो द्वार’ १६१४ ई०)

‘मात्र इस घन की अधियारी में,
पौन तमाल भूमता है इस सत्री सुमन क्यारी में ।
दंभरर दिवली-नी बमका कर हमको कौन रुवाना,
परम एह है ये दोनों टग कैसे हरिवारी में ।’

—(‘प्रसाद’-‘विन्दु’ १६१४)

‘कोर धरेनी का न लगे हों, हम कोमल मन को मरे ।
पुतली बनकर रहें चमकते, प्रियतम ! हम रंग में तरे ।’

—(‘प्रसाद’—‘प्रियतम’ १९१३ ई०)

❀ ❀ ❀
स्निग्ध कामना-कुमुद उचिन्त यह मालिका—
लज्जित है; प्रियतम के गले सर्गी नहीं ।
प्रियतम ! ऐसा ही क्या तुमको उचिन्त था ।
प्राण प्रदीप न करता है आलोक यह—
जिसमें बाँधित रूप तुम्हारा देख लूँ ।’

—(‘प्रसाद’—‘अर्चना’ १९१५)

❀ ❀ ❀
‘बरसते हों तारों के फूल
छिपे तुम नील पटी में कौन !
वह रही है सौरभ की घूल
कोकिला कैसे रहती मौन ।
चाँदनी घुली हुई है आज
बिछलते हैं तितली के पंख ।
समृद्धलकर, मिलकर बजते साज
मधुर उठती हैं तान असंख ।’

—(‘प्रसाद’—‘होली की रात’ १९१६)

उपर्युक्त रचनाएँ ‘इन्दु’ के १९१३ (मई), १९१४ (जनवरी १९१४ (अगस्त), १९१३, १९१५ (फरवरी) अंकों में पहले ही प्रकाशित हुई हैं और ‘अज्ञान’ के दि० सं० १९२७ ई० में बाद की संख्या में, इन्द्रागनुभूति का रस, चित्रमत्ता एवं अभिव्यक्ति में सौन्दर्यानुभूति की सूक्ष्म गतिवृत्त का रसनात्मक पकड़, सभी कुछ इन कृतियों में ही दिखलाई पड़ता है ।

भी मुकुन्दर जी पाण्डेय की 'इन्दु' में प्रकाशित रचनाएँ नितान्त गद्यात्मक हैं। बाद की रचनाएँ जिनका 'शुक्ल' जी ने उल्लेख किया है, 'भरना' में प्रकाशित 'खोलो द्वार' एवं 'अनुनय' आदि कविताओं से वही बाद की हैं। 'कुररी-कन्दन' बाद की रचना है। 'आंसू' और 'उद्गार' नामक कविताएँ १९१७ ईस्वी और उसके बाद की हैं। बख्शी जी की गीति-रचनाएँ १९१५-१६ ई० की हैं। पं० बदरीनाथ भट्ट जी की जो रचना 'शुक्ल' जी ने अपने 'इतिहास' में १९११ ईस्वी की कही है—

दे रहा दीपक जलकर फूल,
रोपी उज्ज्वल प्रभा-पताका अंधकार-दिव-हुल ।'

उसमें आत्म-व्यंजना के स्थान पर प्राचीन अग्नेयि-पद्धति का उद्देश्यात्मक तात्त्व्य प्रधान है। इससे लगभग २ वर्ष पूर्व सन् १९११ ई० की 'इन्दु', कला ३, किरण १, आरिषन (१९१८ वि०) में 'प्रसाद' जी की 'प्रमो' रचना निकल चुकी है—

'विमल इन्दु की पिराल किरणें प्रकाश घेरा बता रही हैं'

❀ ❀ ❀
'तुम्हारा स्मित हो जिसे देखना, वह देख सकता है चन्द्रिका को'

❀ ❀ ❀
'प्रसार तेरी दया का जिसको हो देखना तो देखे सागर,
तुम्हारे गाने की धुन में नदियों निनाद करती ही जा रही हैं ।'

अनन्तता की यह उज्ज्वल काव्यात्मक अनुभूति रतनी सरलता सहजता एवं सवेष्टता के साथ १९११ ई० में ही 'प्रसाद' द्वारा व्यक्त हो चुकी थी। 'प्रसाद' जी स्वभाव से बड़े ही संकोची, आभिजात्य शालीन एवं प्रचार-प्रदर्शन से बहुत दूर थे, अतएव अपने समसामयिकों में प्रतिभा एवं प्रवर्तन की दृष्टि से आगे होने पर भी बहुत दिनों तक दबे-झिपे रहे। उनका स्थान उनकी शुद्ध प्रतिभा के मूल्य द्वारा अति स्थान है। उन्हें प्रारम्भ से ही ऊपर उठा देनेवाले शुभ-योग न मिले और न उन्होंने पैदा

करने-द्वन्द्वने का प्रयत्न ही किया। 'खोन्दा' के उद्देश ने भारतीय साहित्य के आतावरण में अग्नी-व्योति से एक-प्रेरणा की ओर-छोर व्यापी दिलकोर अवश्य उठायो और हिन्दी के कवि भी उसमें प्रेरित हुए थे, स्वयं 'गुप्त' भी; पर अपने गुरु आचार्य दिव्येश्वरी की छाया को वे न छोड़ सके।

'उत्सुक' विवेचन एवं आकट्टे से इसमें कोई संदेह नहीं रह गया कि 'प्रसाद' की ही 'छायावाद' के अन्तर्गत आनेवाली हिन्दी-रचनावादी नवीन काव्यधारा के वास्तविक प्रवर्तक थे। निराला, पन्त एवं 'भक्तार' के 'गुप्त' 'प्रसाद' के बाद के हैं।

छायावादी काव्य-धारा के विकास को सम्पन्न करने के लिए 'भरना' की कविताओं का महत्व अत्यधिक एवं अविस्मरणीय है। इसका प्रथम संस्करण सन् १९१८ ई० एवं द्वितीय संस्करण सन् १९२७ में हुआ। 'खोन्दा' द्वारा कविता 'भरना' के प्रथम संस्करण में नहीं है, किन्तु द्वि० सं० में संकलित है। 'भरना' में प्रकाशित 'विन्दु' शीर्षक में आनेवाली अन्तिम रचनाओं में 'रेमन' से प्रारम्भ होने वाली रचना को छोड़ शेर ५ रचनाएँ, 'करो', 'पाईशाग', 'निवेदन' और 'खोन्दा' द्वारा-शीर्षक कविताएँ 'निवाधार' के प्रथम संस्करण में आये 'आननकुमुम' के द्वितीय संस्करण सन् १९१८ में भी प्रकाशित हुई हैं। स्थूल-वस्तुगत साम्य से और अधिक गहराई में उतरी, प्रभाव एवं सूक्ष्म स्वानुभूति के आधार पर की गयी कल्पना-प्रवृत्ति निवात्मक अभिव्यक्ति छायावादी कवियों की प्रमुख प्रवृत्ति रही है। वे 'स्थूल' एवं 'बाह्य' वस्तुवृत्ता से सन्तुष्ट नहीं। शरीर से लेकर आत्मा तक की विस्तृत परिधि में, सूक्ष्म से सूक्ष्म अनुभूतियों को पकड़कर उनकी प्रास्य अभिव्यक्ति का सभी छायावादी कवियों ने अपनी शक्ति साधनों की सीमा में भरपूर प्रयत्न किया है। बाह्य वस्तु-विरागों की प्रेरणा में अपने 'स्व' के भीतर होने वाले कर्मन को 'प्रसाद' ने १९११ सन् से ही लाक्षणिकता के साथ अभिव्यक्त करना प्रारम्भ कर दिया था। 'विन्दु' शीर्षक से आई रचनाएँ इसका स्पष्ट प्रमाण हैं। 'सुमन तुम' कली बने रह जाओ—कविता में पुष्प को देखकर उठी स्वानुभूति कितनी मार्मिक और व्यञ्जना-पूर्ण है—

‘कुसुम तुम कली बने रह जावो,
ये भँरे केवल रम-लोभी इन्हें न पास बुलावो ।’

इसी प्रकार ‘अमा को करिये सुन्दर राका !’ ‘हृदय में छिपे रहे इस
जर से और ‘आव्र हम पन की ओंधियारी में पंक्तियों से प्रारम्भ होनेवाली
कविताएँ आन्तरिक स्पर्श से पुलकित हैं। ‘आप देखो निमल वसन्त’ में
वसन्त ‘मन-रमाल की मुकुल-माला’ की कोमलता में डूब गया है। प्रेम
और सीन्दूर की लालसा इन कविताओं में रमणीय आवरण ने भाँकने
लगी है। प्रकृति के प्रति आकर्षण तो ‘चित्राधार’ के ‘परागलहर’ में
आने वाली ‘शारदीय शोभा’, ‘प्रभात कुसुम’, ‘नीरद’, ‘सन्ध्या तारा’,
‘वन्दोदय’, ‘इन्द्रधनुः’ आदि रचनाओं में ही दिखलाई पड़ने लगता है।
‘अनुनय’, ‘तुषा में गरल’ ‘वेदने, उदरो’ ‘पी ! कहीं !’ और ‘उपेक्षा
जाना’ आदि कविताएँ वेदना-विभूति का प्रारम्भ हैं।

‘होली की रात’, ‘भील में’ एवं ‘हृदय का सौन्दर्य’ शीर्षक कविताओं
में प्रकृति के भीतर मानव-हृदय की ती अनुभूतियों का ग्रहण, प्रतीकात्मक
भेदना एवं अन्तर्मुखी दृष्टि स्पष्ट रूप से परिलक्षित होती है। मूर्त्त-अमूर्त्त
पदार्थों-स्वप्न प्रस्तुत-अप्रस्तुत विधान की प्रवृत्ति भी सुन्दरता के साथ व्यक्त
होने लगी थी। नीचे लिखी पंक्तियाँ उदाहरण स्वरूप देखी जा सकती हैं—

‘घरसते हो तारों के फल
छिपे तुम नील पट्टी में कौन ?

उड़ रही है सौरभ की फूल
फोकला कैसे रहती मौन !

बाँदनी धुली हुई है आज
विछलते हैं तितली के पंख ।

सम्हलकर मिल कर मजते साव्र
मधुर उठती है तान असंख ॥

(करना - पृ० ४५)

‘तारों के फूल’ में स्नातक का व्यक्तिगत-आरोप (रिमकि भेद को रखते हुए आरोप करना) हुआ है । ‘बीन’ से रहस्यात्मक कृति की मलक है । ‘गौरम की धूल उड़ने’ में मूर्त अवलीकरण, ‘नादनी फुलों हुई’ तितली के फूल’ में प्रभाव-साम्य के आधार पर ‘सूक्ष्म’ के लिए ‘सूत्र’ का ‘अप्रस्तुत’-विधान हुआ है । ‘प्रार्थना’ कविता में प्रभाव-साम्य के आधार पर लाया गया अप्रस्तुत विधान कितना अनुमूल्यात्मक है—

‘दृष्टि फिर गई तुम्हारी, किया—

सृष्टि ने मधु-धारा में स्नान ।

वह चली मन्दाकिनी मरन्द—

भरी, करती कोमल कल गान ॥’

—(करना—पृ० ५४)

×

÷

×

तरल हीरक लहराता शान्त

सरल आशा-सा पूरित ताल ।

सितायी छिड़क रहा विधु कान्त

विद्याये सेज कमलिनी जाल ।

(करना—पृ० ५६)

कहीं प्रकृति की उज्जल आभा से मानस का अक्षिर बगमगाया गया है, तो कहीं मानस के आलोक से प्रकृति का प्रशस्त आगमन सजाया गया है । बाह्य सौन्दर्य के स्थान पर आन्तरिक सौन्दर्य का प्राधान्य छायावादी का-व्यधारा की मुख्य विशेषता है । मानस की विविध कृतियों को स्वयं प्रकृति के उपकरणों का उपमान मानना ‘प्रसाद’ की अन्तर-दृष्टि का ही परिचायक है । प्रतीकों का रमणीय विधान भी निम्न पंक्ति में दर्शनीय है, वहाँ ‘मानस में मधु-लहरी का उठना’ और ‘कूल पर मलयक के बाण की प्रतिष्ठा हुई है—

‘अरुण हो सरल विश्व अनुराग

करुण हो निर्देय मानव-चित्त;

उठे मधुलहरी मानस में,
फूल पर मलयज का दो वास ।

(भरना—पृ० ५२)

सन् १९०६ ई० के 'लघु', कक्षा १, भाषण में 'प्रकृति-सौन्दर्य'
शीर्षक एक प्रबन्ध भी प्रकाशित हुआ है। प्रकृति के मानवीकरण एवं मानव-
'प्रापकता' के संकेत भी देखने योग्य हैं—

'निरा का नीरव चन्द्र-विमोद,
कुसुम का हँसते हुए विकास ।

चन्द्रिका से उमगल भालोढ़,
मल्लिका-सा मोहन मृदुहास ।

—(हृदय का सौंदर्य, पृ० ५२)

× × ×
'आज इस हृदयाग्नि में, बस क्या करें ।
लुग तरल तरंग ऐसी उठ रही—
शीतल शत-शत उदय होने लगे ।
सारिकाएँ नील नम में आज ये,
फूल की मल्लर बनी हैं शोभनी ।

—('भरना', 'मिलन', पृ० ४२ ४३)

'भरना' की रचनाओं में 'मानववाद' का उदात्त स्वर एवं आमानन्द
की ध्वनि भी गूँजे हुए सुनाई पड़ते हैं—

'शार्पना और तपस्या क्यों ?
पुत्रारी किस की है यह भक्ति ।
हरा है नू निज पापों से,
इसी से करना निज अपमान ॥'

—('भरना', 'आदेरा' पृ० ६४)

इस प्रकार जब 'प्रसाद' जी १९११ ई० से ही गुप्त मगरिप की भाँति सभी प्रकार की उपेक्षाओं का सहने हुए, प्रदर्शनों एवं कवि-सम्मेलनों के आयोजकों से दूर, काशीपुरी के एकान्त कोण 'बानी महान' मुहल्ले की चौदनी रातो, बसन्ती प्रभातों एवं उबेनी सन्ध्याओं में नवयुग की जिस काव्य-गंगा को अवतरित करने के प्रयत्न में संलग्न थे, तब हिन्दी-काव्य में प्रज्ञ-भाषा की गुमारी में उठने वाली बाह्यदिव्य अपना रंग जमाये हुए थी। काशी में पुरानी रीतिकानीन कविताओं की धूम थी। सम्मेलनों की बाजी भी कवि-नवैया वालों के हाथ में ही थी। इसी बीच प्रथम विश्व-महायुद्ध छिड़ गया। इस भीषण रक्त-पात एवं मानव की आसुरी लीला ने संसार के विचारकों के चित्त को बड़ी चोट पहुँचाई। इस मौक्तिकावादी सम्पत्ता और उसके यात्रिक जीवन की विकृतियों के प्रति विचुम्भा से उनका मन भर गया। इस वर्तमान ने उनके कोमल मन को प्रकृति, कल्पना एवं कला के सुप्रमालोक की ओर प्रत्यावर्तित किया। भारत पर भी इसका प्रभाव अनिवार्यतः पड़ा। भारतीय पारचात्य सम्पर्क में आये और उनके ज्ञान-विज्ञान से भी परिचित हुए। पारचात्य सम्पर्क ने हमारी सामाजिक रुढ़ियों की कट्टरता को शिथिल किया। जातीयता से राष्ट्रीयता एवं अन्तर्राष्ट्रीयता की दृष्टि का विस्तार हुआ। धर्म-सरणियों के स्थान पर उनकी पृष्ठ-भूमि में द्विती दार्शनिक चिन्तना की ओर बुद्धि गई। तर्क एवं विवेचन की शक्तियों ने दृष्टि में व्यापकता प्रदान की और जीवन के स्थूल संघटन की ओर से उसके संचालक सूक्ष्म तत्वों के देखने की वृत्ति जाग्रत हुई। आर्य-समाज द्वारा उद्भावित एवं उद्बोधित हिन्दू-कट्टरता में एक व्यापक उदारता एवं यथार्थ-चेतना से संभावित सहिष्णुता का जागरण हुआ।

'प्रसाद' जी का जन्म सन् १८८६ में काशी के एक सम्प्रदाय वैश्य-परिवार में हुआ था। पं० सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निराला' १८८६ ई०

में बंगाल के मद्रिपादक्ष स्टेट में उत्पन्न हुए थे और प० सुमित्रानन्दन पन्त अल्मोड़ा से २० मील दूर कौसावी नामक ग्राम में सन् १९०० ई० के मई मास में पैदा हुए (यही 'सरस्वती' पत्रिका का भी जन्म वर्ष है) । 'पन्त' जी अवस्था में 'प्रसाद' जी से लगभग ११ वर्ष और 'निराला' जी से ७ वर्ष छोटे हैं । छायावाद के इस 'प्रस्थान-त्रयी' की कविताओं का रचना-काल भी इसी क्रम से प्रारम्भ हुआ । सन् १९१३ में, जब 'प्रसाद' जी की 'स्वप्नलोक' 'भील में' आदि रचनाएँ 'इन्दु' में निकल रही थीं और 'महाशया का महत्व' एवं ब्रजभाषा की 'प्रेम-पथिक' पुस्तक निकल चुकी थी, तब 'निराला' जी की प्रथम कही जाने वाली सुप्रसिद्ध रचना 'जुही की कली' काफ़ी प्रसिद्धि पा चुकी थी; अधिक से अधिक यह सन् १९१५ में लिखी गई होगी ।

यह कवि की १९ वर्ष की अवस्था में लिखी गई, हिन्दी के 'सुक्त-छन्द' की प्रथम रचना है । 'निराला' जी ने सम्भवतः ब्रजभाषा एवं अवधी में भी प्रारम्भ में अभ्यास किया होगा । उनके मुख से सुना गया यह छन्द इसका संकेत करता है—'करि अङ्ग-भंग ब्रजभाषा के समस्त छन्द ब्रज-अवधी में अब कविता हमें लिखुनो है ।' 'पन्त' जी ने १९०७ में एक गज़ल लिखी थी । १९१६ में 'तम्याकू का धुआँ' आदि कविताएँ छपीं । सन् १९१६ में हरिगीतिका-छन्द में पहली रचना छपी । ये रचनाएँ अल्मोड़ा से निकलने वाले 'अल्मोड़ा अखबार' के अङ्को में दबी पड़ी हैं । 'प्रसाद' एवं 'पन्त' जी ने हिन्दी-प्रदेश में जीवन प्रारम्भ किया था, अतः उन पर प्रारम्भ में 'द्विवेदीयुगीन' प्रभाव अवश्य पड़े थे और उन्होंने कवित्त एवं रोला, हरिगीतिका में भी रचनाएँ की थीं, पर 'निराला' जी के कवि-जीवन का प्रारम्भ एवं संस्कार बंग-भूमि में हुआ, अतः उनमें निरालेपन और छन्द-वृत्ति की नव-चेतना प्रारम्भ से ही दिखलाई पड़ती है । 'पन्त' जी अल्मोड़े से काशी के 'जयनारायण हा० स्कूल' में पढ़ने चले गए और 'जीपा'

में १ प्रदीप उनकी अधिकांश रचनाएँ १९१६ ई० तक की मिली हुई हैं। 'निराला', 'पन्त' और 'प्रसाद' तीनों ही नव-यगान्धेरी सौन्दर्याय टैगोर की 'गीतांजलि' के प्रकाशन से उत्प्रेषित हुए थे। 'गीतांजलि' सन् १९११ में प्रकाशित हुई। नव-यग की उत्कंठा की धुप में प्रकाश सा महरा ठठा। 'प्रसाद' के 'कानन कुसुम', 'विप्राधार' एवं 'भरना' की रचनाओं में 'गीतांजलि' की प्रेरणा स्पष्ट रूप से लक्षित होती है। 'पन्त' जी ने स्वयं स्वीकार किया है कि 'बीया' की कविताओं में वे 'सौन्दर्य' से प्रभावित हुए हैं। 'बीया' के पृ० ८ पर प्रकाशित 'मम जीवन की प्रमुदित मात' कविता में उन्हें 'गीतांजलि' के 'अन्तर मम विकसित कर—जीत से प्रेरणा मिली थी। 'जुही की कलें'—कविता में 'निराला' जी का छन्द-पद-बन्ध एवं नाद-सौन्दर्य बंग-सकार का ही हिन्दी-विकास है। 'पन्त' जी एवं 'निराला' की अपेक्षा 'प्रसाद' जी पर राविन्द्रिक प्रभाव कम है। 'प्रतीक', ४, हेमन्त-अङ्क के पृ० २७ पर 'मेरा रचना-काल'—लेख के भीतर 'पन्त' जी ने स्वयं लिखा है कि 'बीया' की कविताएँ १९१८-२० के बीच ही हैं। 'भीमती नापटू' और 'ठाकुर' की अङ्गरेजी रचनाओं में मुझे अपने हृदय में बिने सौन्दर्य और बलि की अधिक मार्जित प्रतिध्वनि मिलती थी, (पृ० २६, वही)। 'बीया'—काल की रचनाओं में उन्होंने प्रकृति की छोटी-मोटी वस्तुओं को अपनी कल्पना की तूली से रंग कर कान्य की सामग्री इकट्ठा की है। 'गीतांजलि' में उज्ज्वल कल्पना की जो उड़ान बिललाई पड़ी, वह मूर्तिमत्ता एवं नाद-सौन्दर्य की अपूर्व साधनिक आत्मा से प्रभावर थी। उसमें प्रतीक एवं 'अप्रस्तुतों' का साधक विधान था। 'गीतांजलि' के कोमल-कान्त पद-बंध ने हिन्दी के रुढ़ सन्द-विधान को सँवारने में बड़ी प्रेरणा दी थी।

हिन्दी में प्रगीत-रचना का प्रारम्भ समझने में कानपुर से निकलने वाली 'प्रभा' का काफी महत्व है। यो तो 'एक भारतीय आत्मा' एवं

'नवीन' जी ने ही इनका आरम्भ कर दिया था, पर बाधू अवशंकर प्रसाद द्वारा यह काम वास्तविक रूप में प्रारम्भ हुआ। इनके साथ सर्व भी मुकुटधर पारडेय, बहरीनारायण चौधरी एवं स्वप्नारायण जी पारडेय आदि भी आये, पर वे कुछ दूर चलकर ही समाप्त हो गये। इस नवीन काव्य-रूप के निर्माण में अति उच्च प्रतिभा की आवश्यकता थी वह 'प्रसाद' के अन्य समसामयिकों में न थी। इन कवियों में राष्ट्रीयता की बहिरागत प्रेरणा-भाष नही काम कर रही थी; इनका आधार जीवन की व्यापक प्रेरणा थी। यही कारण है कि इनकी रचना में नये युग की ताजी भावना और आन्तरिक अनुभूति का चेतना-मय संस्पर्श है। इनमें रचनाकारों के व्यक्तित्व का उन्मेष है, उनकी भाव-सत्ता में उनका व्यक्तित्व भी परमान है। १९२० ई० में 'निराला' जी भी रियासत की नौकरी छोड़ घर चले आये। 'अनामिका'-संग्रह में आने-वाली अधिकांश कवितारें लिखी जा चुकी थी। 'परिपक्व' की कुछ कवितारें भी इसी के आसपास की लिलो हैं। 'निराला' ने 'जुही की कली' शीर्षक मुक्त-छन्द की कविता और एक लेख 'सरस्वती' में भेजा। लेख तो छप गया, पर कविता लौटा दी गई। पर निराला का उत्साह भंग न हुआ। वे बराबर कवितारों, उपेक्षाओं और ईर्ष्याओं से लड़ते हुए ललकारते रहे—

'गेड़ा, तोड़ा, ठाड़ा कारा
परवर की निकजें फिर गद्गल-बारा।'

×

×

'भाज रही है मुझे और, रुद्र बाह
अधे-विकल डम हृदय-कमल में आ तू
प्रिये, छोड़कर बन्धन-मय एन्दों की छोटी :

(

सन् १९१८-१९ में प्रथम विश्व-महायुद्ध समाप्त हो गया। सन् १९२० में गांधी जी ने अफ्रीका से आकर भारत के राजनैतिक मंच पर प्रवेश किया। 'जलियाना बाग-कांड' भी हुआ और मरतीनों में एक निगट् स्वाधीनता-चेतना जाग उठी। गांधी जी ने अपने अन्दोलनों द्वारा जन-जागरण के यश में आहूतियाँ डालनी शुरू कीं। आशा-निराशा की धूर-छाँह से हमारी राष्ट्रीयता का अभिमान मतिमान होता रहा। इसी नव्यन सांस्कृतिक एवं जीवनोद्देशिन पृष्ठभूमि में छायावादी काव्य की सर्जना पसंगी गई। कितने ही समालोचकों ने जन-जागरण, व्यक्ति-स्वातंत्र्य एवं राष्ट्रीय उन्मेष की इस धींधिका से छायावादी काव्य-धारा का कोई सम्बन्ध न मान उसे पलायनशील एवं वायवी कल्पनाओं का साहित्य मानते हैं। कुछ इसे आहरेजी के 'रोमानी पुनर्जागरण' की प्रतिध्वनि और कुछ बँगला की अनुगूँज बतलाते हैं। राष्ट्रीयता ने एक आरंभ तो प्रत्यक्ष रूप से काव्य में प्रसार किया और मैथिलीशरण गुप्त, सियारामशरण गुप्त, रामनरेश त्रिगठी, सनेही एवं गोपाल शरण सिंह की रचनाओं में प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति प्राप्त की, दूसरी ओर कवियों का एक वर्ग प्रगीत-मुक्तकों एवं भाव-गीतों में अपनी अभिव्यक्ति पाने लगा। 'प्रसाद' जी ने तो 'भरना' से हिन्दी में कविताओं का एक नया द्वार खोल ही दिया था, अब 'निराला' और 'पन्त' ने अपनी नव-नवोन्मेषशालिनी कल्पना से उसे भाषा-भिव्यक्ति का नूतन पथ प्रदान किया और 'वस्तु' के क्षेत्र में अछूतों भूमियों उन्मुक्त कीं। खड़ीबोली के रुढ़ कलेवर में नवीन धामा और नव्य शक्ति का का उत्थान किया। 'निराला' ने उसे मुक्त-वृत्त के निकट पर भी कसा। अर्थ, अभिव्यक्ति और संगीत एकाकार हो गये। स्वानुभूति की प्रधानता के कारण कवि की भाव-धारा का भी उन्नयन होता गया। 'गुप्त' जी के आस्थान-मूलक काव्य-रूप से यह प्रगीत-काव्य-रूप एक अगला चरण है। आगे चलकर कथानक-मूलक काव्य

एवं प्रगीतों की दो धाराएँ चली और जिनका युगानुकूल अपने-अपने ढंग पर स्वतंत्र विकास हुआ। 'गुप्त' श्री एवं हरिश्चोष के 'सौनेट' (चतुर्दशपदी), माखनलाल श्री के मुक्तक गीतों से बढ़ती हुई प्रगीतों की परंपरा सन् १९२५ के लगभग प्रकाशित होनेवाले 'प्रसाद' के के 'श्रीसू'-संग्रह में सहसा खिल उठी और उसकी सुगमि से हिन्दी का उपवन महमहा उठा। 'भ्रमना' के बाद छायावादी काव्यधारा में 'श्रीसू' दूसरी चोट है, जिसने सहृदयों का ध्यान अपनी ओर खींच लिया। सन् १९२० ई० तक 'सरस्वती' का सम्पादन आचार्य महावीर प्रसाद की विशेषी करते रहे। इस पत्रिका के द्वारा नवीन काव्य-धारा पर बाबर प्रत्यक्ष प्रभावज्ञ, संकुश लगते चल रहे थे। 'विश्वेश्वरी' श्री ने इस धारा को जीवन की नवीन परिस्थितियों एवं सामाजिक मनोविज्ञान के नवीन विकासों की उद्भूति न समझ कर बाहरी प्रभाव की अनुकृति एवं उच्छृंखल युवक-स्फूर्ति से अधिक महत्व न दिया। उन्होंने प्राचीन एवं परंपरागत विधानों को इतना चिरन्तन और सर्वकालोपयोगी मान लिया था कि उसने तनिक भी परिवर्तन उनकी दृष्टि में विकृति का ही सूचक था। नयी धारा के कवि प्राचीन के परंपरार के लिए भी व्याकुल थे और नवीन की लोभ के लिए उलसक भी। निश्चय ही कानपुर की 'प्रभा' पत्रिका, उस समय नवीन के लिए 'सरस्वती' से अधिक उदार एवं प्रवर्धक थी। श्री एवं माखनलाल श्री की मात्र-वर्किमा-युवन रचनाएँ 'प्रभा' में ही प्रकाशित हुईं। श्री माखनलालश्री की रहस्य परक रचनाएँ बाद में इतनी उन्मुक्तता के साथ आयीं। उस समय उनमें राष्ट्रीयता-युक्त व छायादिता की ही प्रधानता थी, ही, शैली की भंगिमा-वर्किमा अन्य राष्ट्रीय कवियों की अपेक्षा सब भी उनकी विशेषता थी। प्रारम्भ में वे एवं बनारसीदास चतुर्वेदी आदि के सम्पर्क में अधिक थे और अपनी अनुभूतियों की रहस्यात्मक अभिव्यक्ति के विरुद्ध कदाचित् अधिक राजग। नवीन कवियों की कल्पनाओं में अधिकांश आलोचकों

की कर्तृत्व-शक्ति एवं अत्यवस्था दिग्गमाई पड़ती थी, उनके शुद्ध-विधान में उन्हें विभक्त प्रयोगों की भरमार मिलती थी। काशी-हिन्दू विश्व-विद्यालय के हिन्दी विद्वान् श्री लाला भगवानदीन 'त्रिभुवन' जी द्वारा प्रकाशित 'लक्ष्मी' पत्रिका का स्वर भी नरकाग्र-दिग्गोपी ही था।

उसमें ध्यायावादी कवियों पर नित्यप्रति व्यंग्यात्मक खीटे एवं कटू-वितर्क निकला करता था। ध्यायावादी कविता पुराने आलोचकों एवं कवियों के लिए व्यर्थ एवं निनोद की भाँसी सामग्री थी। कवि-सम्मेलनों में भी वे निरमल एवं निनोद की भावना से ही देखे जाते थे। 'प्रसाद' जी जैसे गम्भीर स्वभाव के कवि तो सम्मेलनों से सदा ही दूर रहे। हाँ, प्रज-भाषा के कवित्त-सवैयों एवं खड़ी बोली की घनाक्षरियों के सामने उनके गीतों के मधुर स्वर का आकर्षण जनता की एकरसता में वैमिन्द-जनित तुष्टि का साधन अवश्य बन जाता था। 'आस' के प्रकाशन ने १९१५ ई. से पाठकों को इस नवीन काव्य की समझ-बूझ के लिए अवश्य गम्भीर बनाया। पुराने अप्रस्तुतों की मंगिमा-युक्त नव्य-साक्षरिका व्यवस्था, नवीन प्रतीकों के प्रयोग, मूर्त्त अमूर्त्त विधान, मानवीकरण, ध्वन्यर्थ व्यञ्जना एवं विशेषण-विपर्यय की नवीनता-युक्त शैली ने पुराने आलोचकों की दक्षियानुसी जवानों की कुल शिथिल क्रिया। अन्तर की वेदना-विक्त अनु-भूतियों ने पूर्वाग्रह-रहित प्रौढ़ विचारकों एवं नव वय के सहृदय पाठकों पर ऐसी मोहिनी फैर दी कि साहित्यिक वाद-विवादों—एवं अन्त्याक्षरी प्रतियोगिताओं में—

‘.। घनीभूत पीड़ा थी

ममृत में स्मृति—सी धार्या।

दुर्दिन में आँसु धनकर

बह आज बरसने आयी ॥’

—का स्वर भी चाव से सुना जाने लगा। पर 'अभिलाषाओं की कर-वट, फिर मुक्त व्यथा जगने' पर चलने वाले कलम-कुठारों की धार भी

अभी 'हकदार' चल रही थी और कबोर के 'सन्त-जन सुरमा' की भाँति पुराने विरोधी आलोचक अपनी 'समसेर' चलाये जा रहे थे ।

पं० सुमित्रानन्दन जो पन्त की प्रसिद्ध रचना 'पहलव' का प्रकाशन 'शौच' के लगभग एक वर्ष बाद होता है । यद्यपि 'पन्त' जी की प्रारम्भिक रचनाओं का संग्रह 'बीणा' पुस्तक रूप में १९२७ ई० में प्रकाश में आया, किन्तु रचना-काल-क्रम से 'मंथि' (सन् १९२०) 'उदास' (१९२१) एवं 'शौच' (१९२२ ई०) पहले की ही रचनाएँ हैं । ये तीनों ही रचनाएँ कथानक-भाँति हैं और इनमें छायावादी काव्य-धारा के नवीन भावाव्य-धात, नवीन वेदना एवं बोधी लाक्षणिकता के साथ नये श्रेण से सामने आये । मातृक नवयुवक हृदय की पीड़ा रोमानी कल्पना की छाया पाकर पसर उठी है । विशेषणों की विपर्यय-प्रणाली में पाठकों एवं भोताओं को नया आकर्षण मिला । 'लकीबोली' की खड़-खड़ाहट एक पैसा सधुर आवरण ले रही, जिसमें पूरा-पूरा न समाझने वालों के भात्र भी एक कान्त स्पर्श का अनुभव करने लगे थे । 'पहलव' इन विशेषताओं का एक सुविकसित, सुनिश्चित एवं सुव्यवस्थित रूप लेकर सन् १९२६ ई० में हिन्दी संसार के सामने आया । निरन्तर विरोध-भ्रंश सहते हुए भी इन नवीन कवियों का सृजन-वेग मन्द नहीं पड़ा, पर इन विरोधी व्यंग्य-कर्त्ताओं की जितनी ही चोटें पड़ती गयीं, उनकी अन्तस्स्थापना और पुष्टतर होती गयी । उसमें परिष्कार-परिमार्जन हुआ, पर दबी नहीं, क्योंकि उसकी प्रेरणा का मूल जीवन एवं समय की परिस्थितियों में रस लींच रहा था । वह युग की एक आवश्यकता थी । मातृ-भार्या की दिशा में हिन्दी-लकी बोली के उन अभावों की वह पूर्ति थी, जो अब तक न हो सकी थी और जीवन की बहुमुखी विकास गतियों को देखते हुए जिसकी पूर्ति अनिवार्य थी । अब इस नवीन काव्य धारा ने हिन्दी पाठकों एवं भोताओं में अपने लिए सहृदय प्रशंसकों का एक वर्ग भी पैदा कर लिया था ।

'पल्लव' के प्रकाशन के ६ वर्ष पूर्व हो सन् १९२० में एक बड़ी महत्वपूर्ण घटना घटी थी। 'मिरीश' जी के 'साहित्य-संघी'-काल में 'प्रयाग विश्व-विद्यालय' के 'जैन होस्टल' के एक कवि-सम्मेलन में एक ऐसी बात हो गई, जिसकी साधारणतया आशा न थी और जो अपने साक्षात्कार में एक साधारण उत्सव मले ही था, पर जिसमें होने-वाली घटना नवीन काव्य की एक प्रकार से प्रथम विजय घोषणा थी। ८-९ बजे रात का समय था। आकाश से निर्मल चन्द्रिका बरस रही थी। द्विवेदीयुगीन काव्य-प्रतिभा के उदयन महर्षि, बरन-केर-पाण्डुरी भीषुत 'हरिश्चोष' जी समागति के आसन पर विराजमान थे। कुछ देर पश्चात् सोम-शालान, गोर-वर्ग, आकर्षक व्यक्तित्व वाला एक पञ्चीस-वर्षीय कृश-कान्त युवक मंच पर आया। ध्वज-चिह्न एवं विस्मय-कुतूहल से भरे उस वातावरण में युवक ने 'छाया' नामक कविता का पाठ प्रारम्भ किया। स्वर, भाषा एवं कल्पना की कमनीयता की उठान के साथ 'कटी-झूटी नव कविता-सी' तक ही मासोत्तमा की लड़ी पहुँची थी कि 'हरिश्चोष' जी ने अपने गले की माला को युवक के गले में डाल दिया। सारा सम्मेलन विस्मय-विमुग्ध हो उठा। यह कौन-सा युवक कवि है जिसकी कविता पर मुग्ध होकर 'मर्यादा-काव्य' के महारथी कवि 'हरिश्चोष' जी ने अपनी माला उसे पहना दी! दूसरे ही दिन यह घटना वायु-वेग से फैलने लगी। पत्र-पत्रिकाओं में भी इसका उल्लेख हुआ। पुरानी घाग के समर्थकों में एक सनसनी फैल गयी और उन्होंने अपने संधटन की नींव को हिलती हुई अनुभव किया। नवीन पथ के समर्थकों की बोलें लिल गईं। साधारण जन-समुदाय पर 'छायावाद' की यह पहली विजय थी। नवम्बर सन् १९२१ में एक कवि-सम्मेलन में 'पन्त' जी ने 'स्वप्न' और सन् १९२२, अप्रैल में कायस्थ पाठशाला के प्रामाण्य में 'बादल' कविता पढ़ी। 'बहरी' जी भी मुग्ध थे। बहरीजी उस समय 'सरस्वती' के सम्पादक थे। भी शिवाधार पाण्डेय

(ग्राह्ल-विभाग, प्र० वि० वि०) ने लगभग ८ पृष्ठ का 'पन्त' जी की प्रशंसा में एक लेख लिखा । सन् १९२२ में अजमेर में 'उच्छ्वास' कविता छपी । सम्मेलन-पत्रिका ने उसकी हँसी उड़ाई और प्रो० शिवाशर पाण्डेय ने उसे 'नवयुग' का प्रारम्भ कहा । इस समय कलकत्ते के 'मतवाला' में 'निराला' जी की रचनाएँ निकला करती थीं, वही 'मतवाला' जिसके लिये स्वयं 'निराला' जी ने कहा है कि यदि 'मतवाला' न होता तो 'निराला' भी न होता । वही उनका 'निराला' नामकरण हुआ । हिन्दी की दत्तालीन सम्मानित पत्रिकाएँ इन नवीन कविताओं को प्रकाशित ही नहीं करती थीं । मिर्जापुर के बाबू महादेव प्रसाद जी द्वारा संचालित 'मतवाला' ने हिन्दी-काव्य के लिए जिस समके जानेवाले इस नवीन काव्य को शंकर की भौंति अपने कण्ठ में स्थान देकर 'शिव' बनाया । अभी 'निराला' जी की 'अनामिका' नाम की छोटी-सी कविता-पुरतक ही 'मतवाला' के दत्तावधान में निकल चुकी थी, पर 'निराला' के मुक्त-छन्दों की प्रतिकूल-अनुकूल प्रतिक्रिया प्रत्येक साहित्य-विचारक के मन में हो चली थी । सन् १९२२ ई० में 'समन्वय' नामक 'रामकृष्ण-मिशन' की ओर से प्रकाशित होने वाली 'दार्शनिक पत्रिका' के संपादन-विभाग में जाकर भी वे वहाँ अधिक समय तक टिक न सके थे । यह अवश्य है कि इस काल में कवि की दार्शनिक रुचि को सम्यक् स्थाय एवं पोषण प्राप्त हुआ । कहते हैं 'समन्वय' के लिए 'निराला' जी का नाम स्वयं आचार्य द्विवेदी जी ने स्वामी माधवानन्द जी के पास लिखा था और वह भी उनकी 'प्रभा' में प्रकाशित 'अप्यात्मफल' नामक कविता के आधार पर । 'शुद्धी की कली' के 'सरस्वती' से लौट आने के चोम में कविता को 'एह एह की पार्वती' और 'उर-उर की आरती' बनाने के लिए कृत-संकल्प मनस्वी 'निराला' ने, 'पंचवटी प्रसंग' रचना इसी समय स्वच्छन्द छन्द में लिखी थी । अपने 'दार्शनिक' के लिए 'समन्वय'-सम्पर्क का

पूर्ण उपयोग करने वाले 'निराला' का मुक्त कवि-स्वभाव वेदान्त-विषयक नीरस इस साम्प्रदायिकपत्र का संपादन करते हुए ('मुकुल की बीबी' में कवि-द्वारा स्वयं लिखित) सरस कविता-कुमारी की उपासना के लिए छटपटाने लगा था । और सन् १९२३ के निकट ये 'मतवाला' में आ गये थे । स्वयं 'निराला' जी के ही शब्दों में वे 'लगातार साहित्य-समुद्र-मंथन' कर रहे थे, 'पर निकल रहा था केवल गरल । पान करने वाले, झपेले महादेव बाबू । शीघ्र रत्न और रग्गा के निकलने की आशा से अशिराम मंथते जाने की सलाह दे रहे थे' (मुकुल की बीबी) । 'मतवाला' के एक वर्ष समाप्त करते-करते 'निराला' की कितनी ही प्रौढ़ रचनाओं ने हिन्दी के भंडार को सम्पन्न कर दिया था, पर उनकी समस्त अभी सामान्य हिन्दी-पाठक तक उस रूप में न आई थी, जैसा चाहिए था । कवि अपनी उपेक्षा की विष-खाला से स्वयं जला का रहा था । 'परिमल' की अधिकांश रचनाएँ इसी काल में लिखी गई हैं ।

सन् १९२६ ई० में 'पन्त' का 'पल्लव' बड़ी धूम-धाम के साथ निकला । 'पन्त' जी ने अपने प्रयत्न एवं नवीन काव्य दिशा की विशिष्टताओं पर एक विस्तृत भूमिका लिखी, जिसमें अपने शब्द-सौचन की नवीन दृष्टि एवं विषय-वस्तु की प्रकृति-परिष्कृति पर विस्तृत रूप से प्रकाश डाला । ऐतिहासिक गृंगार की स्थूलता एवं मांशलता का विरोध करते हुए 'पन्त' जी ने नये काव्य में गृंगार के सुवर्ण-पूर्ण उद्गार एवं उसकी मानसिकता-पूर्ण सूक्ष्म अनुभूतियों की कलात्मक अभिव्यक्ति की बात बहुत बल देकर कही । ऐतिहासिक काव्य के भीतर लक्ष्मी-वर्जिता के विरोध में उन्होंने आन्तरिक भावनाओं एवं चरित्राओं तथा वस्तु के आन्तरिक लौक्य के प्रकाशन का पथ सामने रखा । ,

‘पन्त’ जी ने जिस प्रयोग के साथ पुनः और विरोधकर मध्यकालीन भृंगार-दृष्टि का विरोध किया, उससे कितने ही पंडितमानी महशुस की नौक-मौ चढ़ गई। हिन्दी संसार ने पन्त के सुकुमार प्रकृति-चित्रण, लाक्षणिक वैचित्र्य, शब्द-संगीत की कोमलता एवं चित्रात्मक अभिव्यक्ति को बड़े कुतूहल के साथ देखा। उनके आन्तरिक प्रभाव एवं वैयक्तिक अन्तर्भूति के आधार पर किये गये ‘लिंग’ के नव प्रयोगों की लिखिल बातें भी उफारी गईं। ‘पहलवा’ में प्रकृति इतने उभार के साथ अपने ‘मानवी कृत’ अलंकृत एवं मानव-भाव-रजित रूप में सामने प्रस्तुत हुई कि ‘प्रसाद’ एवं ‘निराला’ में प्रकृति-चित्रों की अधिकता पर प्रकृति-वाद को ही ‘झायावाद’ का प्राण घोषित कर दिया गया। ‘पन्त’ जी की ‘पहलवा’-कालीन रचनाएँ प्रकाश में हो लीं गई हैं। यहाँ कवि को अंगरेजी के विद्वान् भी शिवाचार बाधकेय जी का बरद सम्पर्क प्राप्त हुआ और उनकी प्रेरणा से उन्होंने शेर्ली, कीट्स एवं वर्डस्वर्थ आदि कवियों का गम्भीर अध्ययन किया। इन कविताओं ने कवि की प्रकृति-दृष्टि को अलोकित अवस्था किया, पर ‘पन्त’ की प्रकृति-सम्बन्धी कविताएँ अंगरेजी के रोमानी-गुनजागरण-युग की अनुकृति नहीं करी जा सकती। बरद कवि के विर प्रकृति-सेवन एवं एकान्त-भ्रमण की आधार-धारा पर प्रतिष्ठित हैं। ‘पन्त’ जी ने ‘पहलवा’ के प्रारम्भ में ही कहा—

‘न पशों का समर-संगोल

न पुष्पों का रस रस-वराग ।’

‘पहलवा’ कवि की काव्य-प्रतिभा का नवीन पहलवा है। वह पहलवा की मौलि ही सदाय एवं अकृत्रिम वातावरण में फूट निकला है। अभी कवि ने जो नवीन पद्य-संचान किया है, उसका बरद प्रारम्भिक चरण है, अतः इसमें उच्च कोटि की काव्य-कला एवं पुष्ट रसात्मकता की आशा, कवि के शब्दों में ही, अकाल प्रत्याशा है; किन्तु कवि ने अपने पाठकों को इतना ही अत्यन्त विश्वास के साथ सूचित कर दिया कि ‘पहलवा’ की

काव्य-कला हिन्दी-काव्य की एक नयी दिशा-दृष्टि है। रीति-छालीन शृंगार की शूलता के विरुद्ध उसने 'पल्लव' में स्पष्ट कहा—

‘स्वस्ति मेरे अनंग नूतन

पुरातन मदन—दहन ।’

कवि ने नवीन काव्य को ‘मुक्त सगनो की सजग प्रमात’ कहते हुए पुराने पथ से अपने प्रयास का स्पष्ट विभाजन किया।

छायावादी काव्य-धारा की इन रचनाओं में कवि के व्यक्तित्व के स्वर स्पष्टतः प्रमुख थे। हमारे यहाँ कव्य एवं साहित्य के विचार-विवेचन में कवि का व्यक्ति-मध्य सदैव प्रमुखी में ही रहा; उस पर स्पष्ट रूप से बहुत ही कम विमर्श हुआ। ‘अहम्’ के दमन को बहुत दिनों से अपना साध्य मानने वाली भारतीय चिन्ता-धारा कवि के इस अहम्-प्रकाश को कैसे सहन कर सकती थी। वस्तु-दृष्टि का प्रधानता मिलने के कारण द्रष्टा की व्यक्तिगत अनुभूतियों के काव्य-प्रकाशन को ‘साधारणीकरण’ के सिद्धान्त के विरुद्ध मानकर दिग्गज आलोचकों ने इसे ‘अस्पष्ट’ ‘मूल के स्थान पर छाया’ के विस्तार आदि आने कितने ही पतवे देने शुरू किये। सन् १९२७ में ‘पन्त’ जी ने ‘इंडियन-प्रैस’ से अपनी ‘बीणा’ प्रकाशित करवाई। कहा जाता है कि उसकी मूढिच्छातनी उम्र एवं विद्रोह-स्वर-पूर्ण थी कि हिन्दी के कुछ गण्य-मान्य विद्वानों ने उसे अपने ऊपर आक्षेप माना और किन्हीं कारणों से ‘बीणा’ की वह मूढिका ‘बीणा’ के साथ हिन्दी-संसार में दो चार हाथों के सिवा आगे न फैल पायी। वस्तुतः अपने विभिन्न दिशाओं से आनेवाले इन विरोध-ग्रहारों से ये नये कवि बहुत ही छुग्ध हैं। २५ अगस्त, सन् १९२७ को ‘बेली-रोड’ प्रयाग से लिखते हुए ‘पन्त’ जी ने ‘बीणा’ की नवीन मूढिका में आत्म-विश्वास के आधार पर यह घोषणा की कि अत्यन्त विनीत तथा शिष्ट शब्दों की चाटुकारी का श्रेष्ठ जाल फैलाकर, ‘उसकी—(नवीन-विरोधी हिन्दी आलोचक की) रण-कुशल कठघोरे की-सी ‘ठोंठ’ को वह प्रसन्न नहीं कर

सकता और न वह उनकी ‘लम्बी-सी खोच के लिए थोड़ा तैयार करने’ में ही वह सफल हो सकता ।

इन दिनों ‘प्रसाद’ की मुख्यतया नाटकी की रचना में व्यस्त थे, पर स्तुट रूप से काव्य की रचना भी चला करती थी । कुछ के कारण एवं निमित्त के भावों से भी वे प्रभावित हो चुके थे । प्रकृति के प्रति कुदरत एवं राग-द्वेष दृष्टिगत, आन्तरिक प्रेमोच्छ्वास एवं करि के व्यक्तित्व की संवेदित करनेवाले प्रभावों की विनामक अभिव्यक्ति, व्यक्तिगत राग-विरागों तथा विचलताओं के मान और सामाजिक परिस्थितियों से, जन्मित सूक्ष्म मानसिक प्रतिक्रियाओं के प्रभावों की प्रकृतिपूर्ण नयी काव्य की प्रमुख प्रवृत्तियाँ होती जा रही थी । विरोधों के बीच से नवीन काव्य बाधाओं की चंगुल कागं बढ़ता जा रहा था । इन प्रवृत्तियों में वस्तु एवं अभिव्यक्ति तथा भाव और दृष्ट में सामंजस्य का स्वर बढ़ता जा रहा था । ‘झोंक’ द्वारा प्रकृति जलीज की सुन्दर विनी श्रुतियों के प्रति ‘प्रसाद’ की के कारणोंद्वारा मनोविनय करियों के निदधर्भात आकर्षक बन गये थे । ‘वस्तु’ के आधार पर प्रकृति के प्रति कमनीय कहना की दृष्टि में सुरभर होती जा रही थी और प्रेम-शोभन के भावनाएँ एवं निहातुभूतियाँ ऊपर उभाती जा रही थी । ‘प्रसाद’ की ने इन एवं कारणों के समस्त विपरीत दृष्टाओं एवं दृष्टाओं की अभिव्यक्ति के साथ ही उन्हें एक दार्शनिक समझना की दृष्टिपूर्ति प्रदान कर दी थी, उससे उनके व्यक्तित्वों पर भी एक चौराहा का पड़ था ।

सन् १९१६ ई० में ही श्री रामनोद विनोदी ने ‘वर्तिका बँडो’ भाग २ का दूसरा संस्करण निकाला, जिसमें ‘प्रसाद’ वस्तु, ‘निष्ठा’ आदि की स्थान तो मिला, पर वह ‘दिग्दी के बलि-बाजन में तिरछी चुनो की लगे हुई बसाटी’ ही बनी गई । कुछ दूर के ‘वस्तु-दृष्ट’

नाम दिया गया। मांजी जी के उपयोगितावादी विचारों का भी उन्में उल्लेख किया गया।

'निराला' जी सामाजिक एवं साहित्यिक रुढ़ियों से निरन्तर झूठे जा रहे थे। साहित्य वर्गना के क्षेत्र में नवीन धारा अथवा प्रवृत्ति होती जा रही थी और पुरानी धारा जीयमान, पर साहित्य-पीठों एवं माध्यम-द्वारों पर पहरा अभी 'द्विवेदी-युग' का ही चल रहा था। यह होते हुए भी ये मधुपेता कलाकार मक्त-रंगित चरणों से अग्रना चलता विश्वास-पूर्ण से करते जा रहे थे। 'निराला' के काव्य-शक्ति के उद्घोष का अभी पूर्ण स्वीकृति नहीं मिल पायी थी। माताओं की निश्चित संस्था की अनिवार्यता के विरुद्ध तो 'पन्त' ने ही 'पल्लव' में आंशिक विद्रोह किया था, किन्तु तुकान्तों का मोह उनसे भी नहीं छूट सका था। 'परिवर्तन' में यह प्रवृत्ति पूर्ण रूप से परिलक्षित होती है। उन्होंने अपने 'पल्लव' के प्रवेश में 'निराला' के मुक्त-छन्द का मज़ाक उड़ाया, जिसकी प्रतिक्रिया में 'निराला' ने 'पन्त और पल्लव' नाम की एक स्वतंत्र पुस्तक ही लिख डाली। 'निराला' जी ने जाति-गोत्र-परंपरा के विरुद्ध अपनी पुत्री 'सरोज' का विवाह य० शिवरोत्तर द्विवेदी से कर दिया। १९२७ ई० से ही उनका स्वास्थ्य खराब चल रहा था। इसके बाद ही ये द्वितीय बार कलकत्ते गये थे और कुछ महीनों अपने जामाता द्वारा संचालित 'रंगीला' नामक मासिक पत्र का संपादन भी किया, किन्तु वहाँ रह न सके और लौट कर काशी 'प्रसाद' जी के यहाँ रुके। १९२८ ई० में 'निराला' जी भी दुलारेलाल भार्गव के यहाँ 'गंगा-पुस्तक-माला' का संपादन करने लगे। 'सुधा' में भी इनके लेखादि प्रकाशित होने लगे। इसी काल में सर्वधी इलाचन्द्र जोशी एवं डा० हेमचन्द्र जोशी से इनका साहित्यिक विवाद छिड़ गया। 'सुधा' में जोशी-बंधुओं के लेख 'साहित्य-कला और विरह' शीर्षक से प्रकाशित हुए। 'निराला' जी ने सन् १९२९ में 'कला के विरह' में

जोशी-बन्धु' शीर्षक से उनके उत्तर दिये। लेख के प्रारम्भ में उन्होंने अपने तथा अपने प्रति किये जाने वाले क्रूर व्यवहारों का जिन मर्मवेधी शब्दों में वर्णन किया है, उससे हृदय द्रित जाता है। 'अपने हाथों अपनी नाक काट कर दूसरों का अंगुन बिगाड़ने वाले' आचार्यों की ओर उन्होंने स्पष्ट निर्देश किया।

'निराला' जो इस समय ओर आर्थिक संकट से काल-पात कर रहे हैं। जनता के लिए उन्होंने कथा-साहित्य की भी रचना की। वर्ष १९३० में 'गंगापुस्तकमाला' से ही 'निराला' की प्रसिद्ध कविता-पुस्तक 'परिमल' निकली। 'अनामिका' के बाद निराली अवशिष्ट रचनाएँ हैं, ये सब 'परिमल' में संगृहीत हुईं। प्रारम्भ में ही बार-बार हिन्दी के पदवी-धारियों द्वारा अधकार की गुहा में डकेले जाने के बावजूद भी प्रकाशचैतन्य गायक ने 'जग को व्योतिर्मय कर दो।' की ही स्वर-ध्वनि की। प्रारम्भ में लगभग २५ पृष्ठ की मूल्या स्वयं कवि ने रखी—'पर हिन्दी के उद्यान में अभी प्रमातृकाल ही की स्पर्श-श्रृंखला है। उसमें सोने के तारों का बुना रूपना-जाल ही अभी है, उसके किशोर कवियों ने अनन्त-विरत नील प्रकृति को प्रतिमा में बनाने की चेष्टाएँ की हैं, उसे प्रमातृ के विविध वयों से समझती हुई नैक रूपों में सुन्दर देखकर। ...इसीलिए, अभी जागरण के मनोहर न, आह्लाद-परिचय आदि जीवन के प्राथमिक चिह्न ही देख पड़ते हैं। विहंगों का मधुर कल-कूजन, स्वास्थ्य-प्रद स्पर्श-गुलहर सीतल हैं, दूर तक फैली हुई प्रकृति के हृदय की हरियाली, अनन्तवाहिनी नदियों का प्रसव-चंचल वक्षःस्थल, लहरों पर कामनाओं की उमंगल लहरें, चारों ओर बाल-प्रकृति की सुकुमार चपल दृष्टि। इसके सिवा भी कर्म की अविभाज्य धारा बहती हुई नहीं देख पड़ती। इस युग के प्रतिभाशाली अल्प-वयस्क साहित्यिक प्राचीन गुह्यम के एकन्द्य प्रारम्भ में बंगोदय के लिए शासन-दण्ड ही पा रहे हैं, अभी उन्हें

साहित्य के राज-पथों पर साधिकार स्वतंत्र-रूप से चलने का सौभाग्य नहीं मिला ।' इस उद्धरण से 'पन्त' जी के 'पल्लव वाल' की ओर स्पष्ट संकेत है । साथ ही इसमें नवीन हिन्दी-काव्य की उस समय की प्रमुख प्रवृत्तियों का भी समुचित विरलेखण हो गया है । प्रकृति-शोभा के प्रामाणिक रूपों के प्रति बाल-विश्वास-वृत्ति और हिन्दी के नामधारी महर्षिों द्वारा उसके विरोध आदि-सभी की ध्वनि इसमें गुंजायमान है । किन्तु 'निराला' के सामने नवीन कविता का भविष्य स्पष्ट था—'परन्तु ऐसा जान पड़ता है कि इस नवीन जीवन के भीतर से सीप ही एक ऐसा आवर्त घँघकर उठने वाला है, जिसके साथ साहित्य के अमणित जल-कण उस एक ही चक्र की प्रदक्षिणा करते हुए उसके साथ एक ही प्रवाह में बह जायेंगे, और लक्ष्य-भ्रष्ट या निराश से शुष्क न हो एक ही जीवन के उदार महासागर में विलीन होते । यह नवीन साहित्य के क्रिया-काल में सम्मिल होगा । अभी तो प्रत्येक मधुपक लेलक और कवि अपनी ही प्रतिभा के प्रदर्शन में लगा हुआ है । अभी उनमें अधिकांश साहित्यिक अपने को समझ भी नहीं सके ।' नवीन उदय की दुर्बलताओं की ओर भी 'निराला' की दृष्टि निर्भूत थी, किन्तु यह अटल विश्वास था कि यह नवीन काव्य नवीन जीवन के भीतर से ही पनप रहा है, बाहर से नहीं ।

'परिमल' को उन्होंने तीन खंडों में बाँटा है । एक खण्ड में समाधिक सहायानुवाक रचनाएँ हैं, दूसरे में विषम मायिक सान्त्वानुवाक और तीसरे में 'स्वच्छन्द छन्द' की कविताएँ संगृहीत हैं । 'निराला' के 'स्वच्छन्द छन्द' में भी एक ऐसी आन्तरिक लय और भाव-संगीति निहा कि सहृदय पाठक उसके आध्यात्म एवं कला से आच्छन्न होने से करने को रोक न सके । इस भूमिका में 'निराला' अन्य प्रामाण्य मानकों के उस समय के साहित्य की पृष्ठभूमि की व्यापक मही दृष्टि लेकर आये । हिन्दी में एक मुख्यवस्तु एवं शोचन भाव का प्रग

भी उनके सामने स्पष्ट था। उन्होंने 'मनुष्य की मुक्ति की तरह कविता की भी मुक्ति' का उद्घोष किया और निःसंशय रूप से कहा कि 'मनुष्यो की मुक्ति कर्मों के बन्धन से छुटकारा पाना है, और कविता की मुक्ति छन्दों के शासन से अलग हो जाना' बन्धन-मुक्त एवं बन्धन-मुक्त कविता का अन्तर बताते हुए उन्होंने कहा कि दोनों में वही अन्तर है जो 'राग की बँधी और वन की खुली हुई प्रकृति' में। उन्होंने चिन्मयी की प्रशस्तता एवं सीमा-प्रवृत्ति की ओर भी निर्देश किया। 'पन्त' की अपेक्षा 'निराला' में चिन्मयी की निरासता एवं एक सीमाहीनता में उनके सीमा के विलय की कृति सदैव बलवत्तर रही। 'मुक्त काव्य' का इतिहास खोजते हुए 'निराला' की ने सर्वभी 'प्रसाद', 'रूपनारायण पाण्डेय', 'गुप्त' जी, 'हरिऔध' जी, सियारामशरणजी गुप्त एवं 'पन्त' जी की 'सरस्वती' में प्रकाशित होने वाली 'द्वि' की कविताओं का उल्लेख करते हुए, अनुकान्त काव्य और मुक्त-काव्य के बीच 'छन्द की मूर्ति में रहते हुए भी उसकी मुक्तता' की विभाजन-रेखा खींच कर, 'जुही की कली' के उद्देश्य से उसे पुष्ट किया। इस मूर्तिका पर दृष्टिपात करने से यह स्पष्ट आभासित हो जाता है कि 'परिमल' के प्रकाशन के समय 'निराला' भाव-मुक्ति के लिए छन्द-मुक्ति के प्रति अधिक सचेत थे।

विषयों के प्रति पुरानी और नवीन दृष्टि का अन्तर समझने के लिए 'निराला' की 'परिमल' प्रथम-खण्ड की 'मयन' शीर्षक कविता देखी जा सकती है जिसमें 'वर्ण्य' की वस्तुवत्ता के स्थान पर द्रष्टा की स्थानभूति और उसके निरूपण में प्रयुक्त 'अवयवों' की परंपरा कवि के लिए स्पष्टतः प्रियतर मालूम पड़ती है। नवीन कवि 'वस्तु' की अपेक्षा वस्तु के अपने मन पर पड़े प्रभाव में अधिक रीझता दिसलाई पड़ता है। 'अप्रस्तुत'—चिन्मयी की प्रकृति के लिए 'माया', 'तुम और मैं' 'विषया' आदि रचनाएं दर्शनीय हैं। 'मानवीकरण' की दृष्टि से 'तरंगों के

प्रति', 'यमुना के प्रति' और संप्या-सुन्दरी' रचनाएँ परिलक्षणीय हैं। 'निराला' की कवि-चेतना में सम्पष्टि-तन्त्र अन्य सामयिक कवियों की अपेक्षा अधिक सचेत रहा है। 'परिमल' में ही उनकी 'मिथुन' नाम की प्रसिद्ध कविता संकलित है।

'प्रसाद' की 'कामायनी' का लिखना, उनके निकट सम्पर्क के लोगों का कहना है, १९२०-२२ से ही प्रारम्भ हो गया था। सन् १९२८ में 'स्थानभूमि' में 'नारी और लज्जा' शीर्षक से इसका कुछ अंश प्रकाशित हुआ था। 'प्रसाद' जी इस समय अन्तर्मुखी होकर जीवन एवं मानस के उस मंथन में लगे हुए थे, जिसका पुष्ट रूप सन् १९३७ में 'कामायनी' के रूप में प्रकट हुआ। डा० रामकुमार वर्मा 'अभिराम' के साथ १९३० में ही आ चुके थे, किन्तु अभी 'वर्मा-ग्रंथ' का अभिधान नहीं हुआ था। इसी वर्ष श्री महादेवी वर्मा का प्रथम काव्य-संग्रह 'नीहार' नाम से प्रकाशित हुआ। 'नीहार' का प्रकाशन नवीन काव्य की मान्यता की दिशा में हिन्दी-पाठकों के सामने दूसरी महत्व-पूर्ण घटना थी। 'पन्त' की 'छाया' कविता पर मुग्ध होकर श्री 'हरिऔध' जी ने उन्हें अपना समापन-माल्य पहना दिया था, अबके बार नवीन काव्य की 'नीहार' की भूमिका के रूप में 'हरिऔध' जी का आशीर्वाद मिला। जहाँ 'द्विवेदी' जी द्वारा 'मुकवि किकर' नाम से 'पन्त' आदि की नवीन कविता-प्रशस्तियों को प्रहार मिल चुका था, वहीं जब वयोवृद्ध महाकवि श्री 'हरिऔध' जी ने उसकी प्रशस्ति की, तो नयी धारा की धाक जम गयी। यह ग्रंथ उनका (महादेवी जी का) आदिम ग्रंथ है, फिर भी इसमें उनकी प्रतिभा का विलक्षण विरोध देखा जाता है। ग्रंथ सर्वथा निर्दोष नहीं, किन्तु इसमें अनेक इतनी सजीव और सुन्दर पंक्तियाँ हैं कि इनके मधुर प्रवाह में उधर दृष्टि जाती ही नहीं ('नीहार' की भूमिका, २८-४-३०)। 'भूमिका' के पृष्ठ ४ पर उन्होंने मुभी महादेवी जी के कवि के लिए मुभाव में

देये—‘मैं’ भीमतो महादेवी वर्मा का हिन्दी-साहित्य-क्षेत्र में सादर अभिनन्दन करता हूँ और उनसे यह विनय भी कि उनकी हस्तग्री की अपूर्व भंकार में भारत माता के कबूत की वर्तमान प्वनि भी भुत होनी चाहिए, इससे उनकी कीर्ति उज्ज्वलतर होगी। ‘हरिऔध’ जी को इस बात का भली प्रकार बोध था कि उनके इस अभिनन्दन का लोग दूसरा भी अर्थ लगावेंगे, अतः उन्होंने स्पष्टतः कहा कि ‘कहा जा सकता है, एक छी का उत्साह—वर्धन करने के लिए बातें कही गईं’। मैं कहूँगा यह विचार समीचीन नहीं, ऐसा कहना छी—जाति की सर्वतोमुखी प्रतिभा को लाञ्छित करना है। वास्तव में बात यह है कि मंच की मायुक्ता और मार्मिका उल्लेखनीय है; उसका कोमल-शब्द—विन्दास भी अह्वाकर्षक नहीं।’ यह ‘हरिऔध’ जी की व्यक्तिगत अनुभूति नहीं, नवीन काव्य के प्रति हिन्दी-पाठकों एवं सच्चे समालोचकों की भावना का प्रतीक है। नवीन काव्यचार के कोमल पद—विन्दास, अनुभूतियों की नम्र प्रफुल्लता एवं प्रभाव—कारी शक्ति की स्पष्ट स्वीकृति है। तभी तो ‘हरिऔध’ जी ने उसे ‘प्रफुल्ल पाटल’ कहा। पहले कवि स्वयं अपने दृष्टिकोण को स्पष्ट करने को नाभ्य थे और आलोचक न पाकर स्वयं सभी भूमिकाएँ को लिखने को बाध्य थे। अब उन्हें आलोचक मिलने लगे।

इस बीच ‘छायावादी काव्य’ का विरोधी पक्ष भी चुप नहीं बैठा था। वह बराबर अपना कार्य करता जा रहा था। इन विरोधियों की नवीन कवियों पर प्रतिक्रिया भी स्वास्थ्यकर ही हो रही थी। सन् १९१२ में ‘पन्त’ की ‘बीया’ और ‘पल्लव’ से सभी रचनाएँ ‘गुंजन’ नाम से प्रकाशित हुईं। ‘गुंजन’ में ‘पल्लव’—कालीन रचनाओं के होने से पिछला वातावरण भी मिलता है, किन्तु इसमें कवि के ‘उन्मन गुंजन’ में ‘व्यक्ति’—स्वर के स्थान पर ‘व्यक्ति’ के ‘समष्टि—चिन्तन’ का कोण उठता हुआ दिखलाई पड़ता है। अपनी हृदयानुभूतियों की सीमा से

उठकर कवि 'धरके उर की झाली देखने' को उत्सुक हुआ है। इसमें 'पन्त' का 'चिन्तक' जगा है। इसके पूर्व कवि के पिता ॥ मृत्यु हो चुकी थी और वे अस्वस्थ भी रह चुके थे। 'पल्लव' के ५४ पृष्ठों के विस्तृत 'प्रवेश' की शुभ प्रतिप्रिया का स्वर 'गुजन' में गुजन में समाता इष्टि-मत होता है। कवि 'आत्मा के चिर घम' को खोजने को उत्सुक हुआ। 'पल्लव' का कल्पना-प्रेम सुम्यवरिष्य होकर चिन्तन का सहगामी बन गया है। कवि मानवता की ओर मुका है। १९३१-१९३४ के बीच 'पन्त' जी कालाकोटर में रहे। 'नौका-विहार' कविता में यह उल्लेख आया है। अपने जीवन की सुख-शान्ति के इन वर्षों ॥ 'पन्त' जी ने प्रकृति-प्रेम होकर जीवन पर विचार किया है। यहाँ आकर उनके 'दूर बन के राजकुमार' कवि ने जीवन का 'मनु-सचय' किया है। इसमें १९३९ से लेकर १९४२ तक की सुनी हुई ४६ रचनाएँ हैं। इस बीच की 'प्रधि', 'उच्छ्वास' एवं 'आँसु' रचनाएँ अलग लड़ी हैं। इतने लम्बे समय तक रचना के कारण ही इसमें 'बाया' की भाँति विनय-सम्यगी रचनाएँ भी हैं। 'पर-सेवा' का धर भी गाँगा गया है। आशा, उच्छ्वास एवं रहस्यात्मकता का पुट यहाँ स्पष्ट हो गया है। 'पल्लव' में जो 'पन्त' प्रकृति के पदान्त साधक थे और करते थे—

'झाड़ु झुमों की मृदु छाया,

मौन प्रकृति में भी गाया,

'बाँते, तेरे हृदय-जाल में कैसे लगता है खोजन

उन्होंने उसी के आलोक ऐसी परिस्थिती भी लिखी जो 'गुजन' में 'कन-लगा मृदु वर्षा प्रकाश' और 'उषा-ली व्यक्रीडन पर भो'—ऐसी भावनाएँ लेकर व्यक्त हुईं। प्रकृति 'पन्त' का प्रथम आकर्षण थी, किन्तु चिटोड़-बाग से 'नारी' भी उनके आकर्षण का केंद्र रही। उन्होंने प्रेम की खोज नारी की उभयना और सम्पूर्णता की इष्टि में ही अधिक देना है। 'रंजित' की बागना-गुनगी 'नारिदा' 'पन्त'

के काव्य में 'देवि' बन गई है। नवयुग के अस्त में नये कवि-प्रतियों के गुंजन से 'पन्त' का कवि द्रष्ट हुआ है। गुंजन' में कवि की आस्तिकता, जीवन-प्रवाह में सुख-दुख के समरस एवं अनुललनशील मूल्यांकन, जीवन-अगत को माया न समझ उसके प्रति ममत्व के भाव, मानव की निजी महत्ता, नारी की सार्गकता, विश्व-वेदना में तप तप कर उज्ज्वल बनने की कामना, रहस्य के स्वप्न लोक को छोड़कर उसकी प्रतिभा की जीवन-निकटता के प्रमाण हैं। तभी तो उसे 'मृदु-मृदु रज का तन' भी सुन्दर लगने लगा है। सन् १९२३ में ही नवीन सामाजिक धारणाओं के शीतल प्रकाश को लेकर 'पन्त' की 'अवेत्तना' भी प्रकट हुई। 'अवेत्तना' एवं 'गुंजन' दोनों ही कृतियों में प्रकृति की सुपमा के बड़े ही विस्मरक एवं मादक चित्र उपस्थित हुए हैं। कवि ने प्रकृति पर अपनी भावनाओं का मधुर आवरण भी डाला है। स्वयं अपने कवि पर भी 'विहंगम' का आरोप किया है। माया-बला के उष्ण विकास की दृष्टि से नौका-विहार रचना का शब्द-संरचन, संगीत प्रवाह एवं भाव तथा छन्द की एकत्रयता अनुपम है। छाया-वाद के 'छाया-वन' में 'पन्त' के 'गीत-लग' का यह कलरव-गुंजन हिन्दी-काव्य धारा के माधुर्य का अमूर्त गुंजन है।

छायावादी काव्य-धारा की सदा-भी निरन्तर लिलती आ रही थी और विरोधियों की विफल-व्याकुलता भी बढ़ती जा रही थी। प्रयाग में भी अवेतिप्रसाद मिश्र 'निर्मल' 'अम्बुदय' में बड़े लेख लिख रहे थे, जो व्यक्तिगत आक्षेपों के निकट तक लहराने लगे थे। उधर काशी में भी बालागाम नागर 'बिलछप' एवं जगन्नाथराय शर्मा 'बहि पुष्कर' के मैदूल में 'छायावाद' नामक एक पत्रिका निकली। लेख, कविता, व्यंग्य-विशेष एवं सम्पादकीय टिप्पणियों, प्रसन्नो, व्यक्तिगत आक्षेपों-कादि सभी उदित-नुचित एवं सिद्धान्तिष्ठ साधनों से नवीन काव्य की हिन्दी धारा में उत्पन्न

फैकना इनका लक्ष्य था। लंगमंग सन् १९३६ के आगे पीछे इसका बड़ा जोर रहा। मुख्य-पृष्ठों पर छायावादी कवि अनन्त की ओर फटे दिलों से उड़ते हुए चित्रित किये जाते थे। सन् १९३५ में 'प्रसाद' जी की 'लहर' और १९३६ में 'निराला' की 'गीतिका' प्रकाशित हुई। नाटकों के गीतों को छोड़कर कविता-संग्रहों में 'लहर' के गीत 'प्रसाद' जी की गीतात्मक प्रतिभा के चरम निदर्शन हैं। जीवन का विषाद 'आँख' में बहकर 'प्रभात का शीतल हिम-कण' बन चुका था। उल्लास, उन्मेष एवं आशा प्रोज्ज्वल हो चुके थे। 'प्रसाद' जी ने 'लहर' में निराशा में आशा, संघर्ष में शान्ति एवं दुःख में सुख को पहचान लिया था। उन्होंने जीवन की पराजित एवं पथ-भूली लहर को पुलिन के विरस अंधेर चूमने का आमंत्रण दिया। सुख-काल की मादक स्मृतियों इसमें मधुर-तम होकर आई हैं। उन्होंने अपने 'अचीर यौवन' को परखा है, आँखों के बचपन को दुहराया है। यही नहीं, कवि ने जीवन के प्रभात को भी जगाया है। 'लहर' में जीवन की अधिकता अधिक संतुलित होकर आई है।

उसने कहा—

‘छोड़कर जीवन के अविषाद

मध्यपथ से लों सुगति सुधार।’

‘लहर’ में माया और माय की संगति और प्रगाढ़ हुई है। ‘कामा-मनी’ के उपयुक्त मर्यादाधिकार कवि की कितनी ही रचनाओं में मंजरित हो उठा है। माया-संगीत भी ‘आँख’ से कहीं आगे है। अन्त में तीन मुख्य-छन्द की तुलान्तरहीन रचनाएँ आई हैं जो इतिहास का पृष्ठाधार लिये हुए हैं। ‘शेरसिंह का खज-समर्पण’ और ‘प्रलय की छाया’ शीर्षक कथा-गीतियों तो अपने भाव-प्रभाव एवं माया-संगीत की दृष्टि से हिन्दी की गिनी चुनी रचनाओं में शीर्षस्थानीय हैं। यातोंवरण की सघन प्रभाव-सृष्टि एवं समर्थता ‘प्रसाद’ के गीतों की अपनी अद्वितीय विशेषताएँ हैं। ऐसा आध्यात्मिक प्रभाव अन्य गीतकारों की कृतियों में अत्यन्त विरल है।

'निराला' की 'गीतिका' अपने संगीत, शुब्द-साधन एवं नाद-
 र्व्य के लिए उनकी कला-प्रतिभा का उच्च निदर्शन है। पश्चात्त्य
 र पूर्वी संगीत-प्रणालियों को पचाकर बंग-गीतों के संस्कारों की छाया
 उन्होंने गीतिका के श्रेष्ठ गीत लिखे हैं। उन्होंने इसकी भूमिका में
 लिखा है कि 'गुमे ऐसा मालूम देने लगा कि खड़ी बोली की संस्कृति जब
 संसार की झम्झी-झम्झी सौन्दर्य-भावनाओं से युक्त न होगी, वह
 खर्ब न होगी।' पर निराला ने भारतीय आत्मा का ही युगानुकूल विकास
 पा है। न वह पश्चात्त्य अनुकृति है और न बंगला का जूझ। पता
 ही उनके नये इतिहास में 'गीतिका' के प्रति लिखे दये डा० द्विवेदी के
 शब्द मेरे गले के नीचे क्यों नहीं उतर पाते कि 'गीतिका' के गीत हैंडे
 । संगीत की ओर अपना प्रमुख प्यान रखने के कारण ही कवि ने स्वयं
 लिखा है कि मैंने अपनी शुब्दावली को काव्य के स्वर से भी सुतर करने
 कोशिश की है। 'बर दे बीषागदिनि बर दे', '(प्रिय) बामिनी जागी'
 और 'मारति जय, विजय करे' आदि गीत हिन्दी के उचछंदि के गीतों
 परिगणित हैं। 'परिमल' में आषों'मिलुङ'जैसी करिदाशों की विचार-
 रा भी 'गीतिका' में विकसित हुई है। 'छोड़ दो, जीवन यों न मलों'
 जना इसका उत्कृष्ट उदाहरण है। इन गीतों जैसी गेयता खड़ी बोली
 अन्यत्र नहीं। 'निराला' के गीत रसानुभूति-मूलक न होकर वास्त-
 र्जन-प्रधान हैं, अन्य गीतकारों से इनके इन गीतों की घरी विशेषता है।
 सन् १९१३ में 'भारत' में 'निराला' के लेख 'वर्तमान धर्म' पर स्वयं
 लिखे हुए भी बनारसीदास चतुर्वेदी ने 'निराला भारत' में 'साहित्यिक
 मैत्रात' शीर्षक से कई लेख लिखे थे। उन्होंने 'निराला' की भाषा-
 शोधता एवं सम्यक्ता पर फार आलोच्य किये थे। बराबर 'निराला' विरोधी
 ल निचालते रहे। 'चौधे' की ने 'निराला'-विरोधी एक आन्दोलन
 ला दिया। इसमें भी मोहनलाल मल्हो, रामदास गौड़ एवं देवरा-
 र के डा० नरोत्तमदास भी मिल गये थे। 'निराला' को वास्तव में

किया जाने लगा। नये काव्य के विरोधियों में भी पद्म सिद्ध शर्मा भी थे। उन्होंने 'फूलव' पर बहुत गहरे प्रहार किये थे। 'तन्मय' के द्वारा भी गुरुपति सराव 'भराक' भी 'उर्दू' की प्रशंसा और हिन्दी की ईर्ष्या से 'पन्त' तथा प्रघादादि कवियों पर दिल की म्माज उतारा करते थे। जिन दिनों 'निर्मल' जी के विरोधा लेख 'अभ्युदय' में निकलते थे। आज के प्रसिद्ध प्रगतिवादी आलोचक और तब के 'छायावादी काव्य चारा' के प्रसंगक भी डा० रामविलास जी शर्मा ने इस नये काव्य को प्रगतिशील, रुढ़ि-विरोधी और राष्ट्रनीय सिद्ध करने के लिए लेख लिखे थे। सन् १९३१ में भी 'विलक्षण' नागर की 'छायापथ' नामक १३३ पृष्ठ की एक परावृत्ति-रचना (पैरोडी) निकली, जो 'ऑस्' छन्द में लिखी गई थी और जिसमें उसी का मज़ाक उड़ाया गया था। आप 'स्वनाम धन्य' और 'साहित्य-वाचस्पति' की उपाधियों से विभूषित थे। 'विलक्षण' जी ने एक पुस्तक के 'दो शब्द' में उसे 'स्तुत्य प्रयास' कहते हुए अपने 'समालोचक-मरीचि-माली' के लिए प्रतीक्षा करने का अनुरोध किया और अपनी इस कृति को केवल 'उपा का आगमन' कहा। अपने व्यंग्य में उन्होंने अपने को छायावाद का हृदय से समर्थक घोषित किया। वे डर गये थे, क्योंकि 'गुप्त' जी ने गोल गोल तूँबे वाली टूटी इत्तफ़ी उठा ली थी (भंकार) और 'हरिऔध' जी 'नीहार' की भूमिका लिखकर शून्य में जा रहे थे! उन्होंने 'हरिऔध' जी पर अप्रत्यक्ष रूप से बुद्धि-वार्धक्य का आरोप भी किया। यह पुस्तक क्या थी, एक प्रकार से नये काव्य के विरोधी 'बगगड़ो' के लिए सामान्य 'रक्षा पंक्ति' (फ़ॉट) थी। सनेही जी ने कहा, "छायावाद क्या है।"—इसका उत्तर देने में कवियों को जो कठिनाई होती थी, अन्धा हुआ कि इसका एक स्पष्ट उत्तर 'छायापथ' द्वारा दिया गया। मैं 'विलक्षण' जी की प्रतिभा और विद्वत्ता का मुद्दत से कायल हूँ। 'पोद्दार' जी ने उसे 'उपादेय और परमावश्यक' बतलाया। 'गिरीश' जी ने उन्हें 'परशुधर' के रूप में देखा। पं० कृष्णशंकर शुक्ल

(काशी) के शब्दों में 'उन्होंने छायावादियों के मनचले जवानों को उन्हीं के अलावे में पड़ाया था।' किशोरीदास वाजपेयी ने 'ऐसी सुन्दर रचना के प्रकाशन' पर उन्हें बधाई दी और उल्लास प्रकट किया कि नवीन कवि रूपी चूहे 'कविता कह्याणी' को अब कुनार न सकेंगे। मधुर से भी कामुदेव शरण अमवाल ने उसमें 'पय-परिष्कार की सद् मिलाया' देखी। दिल दबाकर भी माखनलाल भी चतुर्वेदी ने भी कहा— 'छायावादी कवियों की खूब खबर ली गई है (कर्मवीर)।' इस पुस्तक का नमूना निम्न छन्द में लिया जा सकता है—

‘पीड़ाएँ जहाँ मधुर हों
हो नीरघना का रोना ।
हो अलसाई अलकों के
स्थानिल विस्तर पर सोना ॥

—(‘छायापथ’ पृ. ३०)

×

×

×

छाया में सजीवता हो
असली हो जहाँ गदाई ।
उन मनोऽतीत भावों की
जिस ओर बने राहनाई ॥

—(वही, पृ. १२६)

इसीमें भीमागर भी ने अपनी विलक्षण-प्रतिभा के विशिष्ट निवार, ७०० पृष्ठ के ‘छायावाद’ नामक अग्रकाशित ग्रंथ की पोरखा की निवृत्ति उद्देश्य ‘कवि नामधारी छायावादियों के काले कारनामे’ का भंडापोड़ था। भी जगन्नाथराय शंभो ‘कवि-गुप्कर’ ने ‘टहर तो जानी’ नाम की पुस्तक, गुप्त बदर्स, सच्ची चौतर, काशी से प्रकाशित कराई, जो उनके शब्दों में ‘छायावादी छोकड़ों को छड़ी का दूध पाद करा देने वाला मारु राम था।’ इस प्रकार छायावाद के विरुद्ध एक ओर मारु राम

गाये जा रहे थे, दूसरी ओर छायावादी काव्य अनाहत गति से 'कामायनी' में परिणत हो रहा था।

बौद्ध, सांख्य एवं शैव-दर्शनों के अनुशीलन-परिशीलन में 'आरा' जी के 'दार्शनिक' की मान्यताएँ निहित हो चुकी थीं। यह एक अस्तर्य जीवन-दर्शन की अनुभूति कर चुका था। समाज में स्त्री-पुरुष-सम्बन्ध की भी एक स्वस्थ परिकल्पना 'कामायनी' की विशेषता है। इसमें कवि ने अपने समय तक प्राप्त अधुनातम ज्ञानराशि का समुचित उपयोग किया है। 'कामायनी' में आज की विज्ञान-प्रधान यांत्रिक सभ्यता और अनुचित अहं की विवृति में उठी अनेक मानव विकृतियों का भी विवेचन हुआ है। 'भद्रा' और 'इका' को हम 'हृदय' और 'बुद्धि' अथवा 'विश्वास' और 'तर्क' का प्रतीक भी मान सकते हैं। आज का 'भद्रा'भरित और 'इका' उदत्त यह विज्ञान-युग 'मनु' की भाँति ही असन्तुलित एवं पथ-भ्रष्ट हो चला है। यही कारण है कि घन घान्य एवं जीवन-आवरण-कलाओं के अधिकाधिक साधनों की अधिकृति में भी यह विद्युत्, अद्यान्त एवं मूल से बहुत दूर है। उसके ज्ञान, इच्छा और कर्म में सामंजस्य नहीं। आज का सामान्य मानव अहं पीड़ित, भोगी एवं अधि-कार-लं लुप्त हो उठा है। ऐसे ही विप्लव, पथ-ह्रास्त मानव समाज के लिए 'कामायनी' अपने शक्ति सन्देश का मुखापट लिए लड़ी है, युग के मृदाकुल कष्ट की शुष्कता को जीवने के लिए। छायावादी काव्य— जीवन की अन्तःकलिला का बहिर्प्रवाह है, अतः उसमें जीवन के 'हृदय' की अपेक्षा 'सूक्ष्म' की अभिव्यक्ति प्रमुख है। छायावादी काव्य मनु कथा-काव्य नहीं, वह भाव-काव्य है। इस काव्य-पारा पर प्रायः यह कहा जाता रहा है कि इसमें जीवन के सूक्ष्म-मधुर स्वर तो मिलते हैं व निम्नरे और जीवन के एक व्यापक सामंजस्य से विरहित हैं। उनमें अं के कुछ मधुरतम स्वरों का मुखा-मार्ग तो आवश्यक गुंजरित हुआ है, जगत् की एक सुद-मर्मर, द्रव्य-व्यस्त काशी का आभाव है; यह हमारी !

सूनी बड़ियों को मरी-पुरी, नीरव चक्षों को लव-मुखर, उदास पलों को आगमग तो अवश्य बना सकता है, पर 'व्यष्टि' से आगे बढ़कर 'समष्टि' के स्तर पर उसकी देन अत्यन्त दुर्लभ है। 'कामायनी' इन प्रवादी का प्रतिवाद है। उसमें छायावादी 'अन्तर'-प्राण-कला-प्रणाली को सब प्रकार से सुरक्षित रखते हुए कथा-तत्व की भी प्रतिष्ठा हुई है और 'व्यष्टि' के साथ-साथ 'समष्टि' के लिए भी महान् सन्देश स्मरित हुआ है। 'कामायनी' में कर्म-कोलाहल भी है और 'हृदय की बात' भी। उसमें 'सृष्ट' और 'प्रबन्ध' का मणि-काचन संयोग चरितार्थ हुआ है। 'कामायनी' 'प्रसाद' के सम्पूर्ण जीवन-मंथन का शुद्ध नवनीत है, उसमें 'प्रसाद' के जीवन एवं सम्पूर्ण छायावादी काव्य-भारा की सारी साधना परिणत हो उठी है। 'काव्य' के क्षेत्र में शैली के कंबुक को उतार कर देला जाय, तो बस्तु और भाव-क्षेत्र में अब तक यह युग 'कामायनी' से आगे नहीं बढ़ सका है। 'कामायनी' 'व्यष्टि' 'समष्टि', और 'सृष्टि' का एक साथ विकास-इतिहास एवं अभिव्य-प्रकाश है। क्या दर्शन, क्या व्यक्ति-मनोविज्ञान और क्या समाज-मनःशास्त्र, क्या भाव और क्या अभिव्यक्ति-मिश्र कोण से ही इसे खोलने का प्रयत्न किया जाय, यह एक अक्षुब्ध काव्य-मञ्जूषा है। जन-साधारण के लिए 'कामायनी' समझने की बड़िनाई प्रयत्न-जनित नहीं, विषय की गहराई और काव्य-कला के अत्यन्त उच्चस्तर पर उसके निरूपण का अनिवार्य प्रतिकूल है। जीवन के सहज समलल एवं सामरस्य स्तर की प्राप्ति ही 'कामायनी' का जीवन-मंथ है। नयी जीवन परिस्थितियों में नवीन आचरण की व्यवस्था देने वाला यह नये युग का महाकाव्य, हमें पौरस्त्व एवं पार्वत्या दृष्टियों के समन्वय के साथ नव-संस्कृति एवं नवीन संवेना का उदय सन्देश लेकर उपरिगत हुआ है। 'कामायनी' का यह सांस्कृतिक नव-निर्माणकारी सन्देश, 'कुवत्तेव' 'झैकेयी', 'प्रायोजन' 'अजेय लखनहर' एवं 'अशोक' आदि प्रबन्धों से गतिमान

निरिचित बिन्दु की खोज में आगे ही बढ़ेंगे। 'मानवता अवश्य विघटित होगी।' दूसरी पीढ़ी के नवीन धारा के छायावादी कवियों में व्यक्तिवादी स्वर बढ़ता जा रहा था। सभी पत्र-पत्रिकाओं में कविताएँ अवश्य प्रकाशित होने लगीं। कितने ही नासमझ कवियोग्राहों वालुक और किशोर नयी धारा के नाम पर हल्की छिछली वाचना के वाजारू स्तर के गीत भी छगने लगे। और कुछ केवल सहित-कोमल शब्दों की संघटना को ही नया काव्य मानकर अर्थहीन पंक्तियाँ गढ़ने लगे। इसमें कोई सन्देह नहीं कि छायावादी काव्य-साधना की व्यक्तित्व-चेतना, स्वानुमूर्ति-निरूपण एवं कान्त कला-विन्यास का बहुत कुछ भ्रान्त अर्थ भी लगाया गया। ये ऊटपटांग रचनाएँ ही नये काव्य-विरोधियों को जन्म देती गईं। उनमें रसहीन और निरुद्देश्य लाक्षणिकता हास्यास्पदता की ओर बढ़ जाती थी। विच्छिन्न ल चित्रों को निर्मिति, अपूर्ण और असमर्थ प्रतीकों का चयन अशुद्ध-असिद्ध शब्द-रचना की स्वेरिता उन्हें दुर्बल और नीरस बना देती थी। इससे कभी इन निरंकुश कविमामी अर्थों पर खीझकर और कभी अपने पुराने संस्कारों की प्रतिक्रिया-वश व्यंग्य और परावृत्ति-परक रचनाएँ भी निकला करती थी। इन्हीं अचकचरे कवियों की उच्छ्वलता से अनुचित प्रेरणा पाकर भी महादेवी वर्मा आदि महान् कवियुक्तियों पर भी व्यंग्य-बाण चलने लगे थे। भीविश्वनाथ लाज 'शैला' (आजमगढ़) की 'मदारी' में निकलने वाली व्यंग्य-रचनाएँ उस समय के उच्छ्वल कवि-सालसी प्राणियों पर अन्धा बालुक पड़ा थी। उसकी रचनाओं को मात्र पुराचीन-प्रतिक्रिया कहकर नहीं टाला जा सकता था। उसमें काव्य-साहित्य की नववयुक्तों में बढ़ती हुई अव्यवस्था पर सच्चा स्नेह भी था। उस समय 'मदारी' में प्रकाशित उनकी निपक्तियाँ द्रष्टव्य हैं—

‘नौष वेदरवा, नौष वेदरियों।

X

X

X

यों अनन्त की ओर न जाओ।

अपने मन को साँक बताओ ॥

‘शैदा’ गली-गली में जानूँ ।

भूट कइ तो कैसे मानूँ ॥

छड़ी-गड़ी है कहीं नजरिया ।

आसमान से मिट्टी अटरिया ॥

नाँच बैरवा, नाँच बैरिया ॥

‘कामायनी’ के प्रकाशन के पृथ्वी मुभी महादेवी वर्मा एवं, ‘बचन’ हिन्दी के उच्च गीतकारों में मान्य हो चुके थे । डा० रामकुमार वर्मा और भगवती चरण वर्मा भी ऊँचे कवियों में गिने जाने लगे थे । इनमें यदि वर्गीकरण करना ही आवश्यक हो, तो स्थूलतः महादेवीजी और डा० रामकुमार वर्मा एक भेदी में और ‘बचन’ तथा भगवती चरण वर्मा दूसरी भेदी में रसे जायेंगे । प्रथम युग्म छायावादी काव्य-धारा की ही कुछ विशिष्ट प्रवृत्तियों, मुख्यतः ‘रस्य वृत्ति’ को लेकर आगे बढ़ा । इनमें सामाजिकता की लोक-शृङ्खला तो अवश्य कम होती गई, पर व्यक्तिगत भाव-साधना के क्षेत्र में यह इतने ऊँचे उठ गया है कि परिष्कृति और कलात्मक संयम की सीमाएँ पराकोटि पर पहुँचकर एक अभूतपूर्व पक्षोक्ति से जगमगा उठी है । जिस उच्छ्वसल भावामिव्यक्ति से आचार्य ‘शुक्ल’ की को बड़ी चिढ़ थी, उसकी यहाँ गंध भी नहीं । इसी से अपने ‘हिन्दी-साहित्य के इतिहास’ में उन्हें लिखना पड़ा—‘गीत लिखने में जैसी सफलता महादेवी जी को हुई, वैसी और किसी को नहीं । न तो भाषा का ऐसा स्निग्ध और प्राञ्जल प्रवाह और कहीं मिलता है, न हृदय की ऐसी भाव-भंगी । जगह-जगह ऐसी दली हुई और अनूठी व्यंजना से भरी हुई पदावली है कि हृदय स्तब्ध उठता है । (पृ० ८०६) ।’ ‘नीहार’ में उन्हें ‘हरिऔध’ जी का आशीष-चन्दन मिला था । सन् १९३२ में ‘रश्मि’ और १९३५ में ‘नीरजा’ निकली । ‘नीरजा’ के ‘वक्त्रव्य’ में भी रायकृष्णदास जी ने लिखा, “नीरजा” यदि अभुमुंशी ‘वेदना’ के

कणों से भीगी है, तो गाव ही आत्मानन्द के मधु से मधुर भी है। मानो, कवि की कदवा अपने उगस के चरवा-राशों से पूत होकर आकाश-गंगा की मीति इस छाया-मय जग को गीच देने में ही अपनी सार्थकता समझ रही है" (पृ० २)। सन् १९२६ में 'सांध्यगीत' प्रकाशित हुआ। सन् १९४० में इन चारों के १८५ गीतों का संकलन 'यामा' के नाम से प्रकाशित हुआ। सन् १९४२ में 'दीप शिखा' नाम से उनके बाद के गीतों का संग्रह प्रकाश में आया। कला और भाव दोनों ही इष्टियों से महादेवी जी की कृतियों में साधना का उत्तरोत्तर विकास होता गया है। इन नामों में एक प्रतीकात्मक अन्वयिती ग्यजित होती है। दिन के चार घंटों की मीति इन गीत संग्रहों में भी एक विकास परिलक्ष्यमान है। 'नीहार' से महादेवी की रहस्य-साधना प्रारम्भ हुई है। उस समय कवियित्री के भावों में एक प्रकार का नीहार-धुंध सा दिखलाई पड़ता है, उनकी दृष्टि स्पष्ट नहीं है। अभाव और विषाद की अस्पष्ट छायाएँ एक अज्ञात लोक की प्रतिकृतियों बन गई हैं। 'रश्मि' में भावों का पथ कुछ आलोकित हुआ है और विषाद में आशा की किरणें फूटी हैं। 'नीरजा' में प्रकाश की किरणों से सुम्भित होकर कवियित्री की साधना खिल उठी है और भावों की स्पष्टता बढ़ गई है। प्रेम की मधुरता पंख-रियों खोलने लगी है। 'सांध्य गीत' की रचनाओं में साधिका लक्ष्य के निकट अनुभव होने लगती है। विभ्रम की लहरें उसे छूने लगी हैं। उसे अन्त में 'तिमिर में पदचिह्न' भी मिल जाते हैं। 'दीप-शिखा' में पहुँचकर कवियित्री की आत्मा साधना-शिखा से झिलमिल उठी है। यह साधना-शिखा नवीन प्रभात तक जलने की तैयारी है। अन्त के ५० वें गीत में वह कह उठती है—'सजल है कितना सबेर।' उसे शेष रात की माप की भी परवाह नहीं है 'पूछता क्यों शेष कितनी रात ?' रूपकों का इतना सफल निर्वाह और चित्रों का ऐसा सुस्पष्ट अद्भुत समूह छायावादी काव्य-धारा में विरल है।

डा० रामकुमार वर्मा महादेवी की चारा के कवि हैं, पर इनमें चिन्तन का प्रादुर्भाव और बुद्धि की सचेतता विशेष है। इनमें पुरुष हृदय का अपेक्षाकृत अधिक स्पन्दन है, किन्तु इसीसे इनमें महादेवी-सी अनु-मृति-मधुरता और भाव-मसृणता नहीं है। अपनी गति के आराध्य की आरती बन जाने की मनुहार करने पर भी उनमें महादेवी के हृदय-प्रदीप की पेशवा साधना-शिक्षा और नीर-मयी बदली की सजलता नहीं। पर डा० साहब के गीतों की कल्प-कला महादेवी से अधिक सचेत है। महादेवी भावों के प्रवाह में कुछ आदि का उतना ध्यान नहीं रखती, पर डा० साहब के गीत विधान-बंध में उर्दू की गजलों की-सी कसावट रखते हैं। ‘प्रिय तुम भूले, मैं क्या गाऊँ’, ‘जो प्रतीक्षा में पली वह रात, क्या तुम जानते हो’, ‘आज मेरी गति तुम्हारी आरती बन जाए’—आदि गीतों का बंधान बड़ा ठोस हुआ है। दूसरी ओर डा० साहब के गीत चित्रों का उतना सहारा लेकर नहीं चलते, जितना देवी जी के गीत। इन चित्रों के कारण देवी जी के गीतों में जहाँ पैलाव और विस्तार आ जाता है, वहाँ डा० साहब के गीतों में भावों की मुखावृत्त सीधतर होती है। डा० साहब की ‘अंगलि’ १९११, ‘रूप-राशि’, ‘निशीथ’ और ‘चित्र-रेखा’ १९१३ और ‘चन्द्र किरण’ १९१७ में प्रकाशित हुईं। एकर के गीतों का संग्रह ‘आकाश गंगा’ नाम से निकला है। किन्तु डा० साहब में महादेवी जी-सा वैयक्तिक स्वर भी उतना तीव्र नहीं। दूसरी चारा ‘बन्धन’ और भगवती चरण वर्मा की है। ‘बन्धन’ में छायावादी गीत-परंपरा की जगली कड़ी का विकास हुआ है। प्रकृति के प्रति सगगनुराग की अभिव्यक्ति, विरह की अत्यष्ट-अशेष चित्र-रचना और ‘असीम—अनन्त’ के संकेतों को छोड़कर ‘बन्धन’ ने हिन्दी गीत-परंपरा को साधारण मानव की भाव-मूल के स्तर पर प्रतिष्ठित किया है। उनमें मानववादी स्वर स्पष्ट है। वे मानव की प्राकृतिक मूलों और उसकी सृति को पाए नहीं समझते। मानव के ड्रेम, वासना, हास और कदन—सबका मूल्य है। ‘बन्धन’ के

गीतों में मानव की मानवता में ही उसकी महत्ता की राहें प्रकाशित की गई हैं। मानव की व्याप और उसकी मृग उदर और काम, दोनों की चेष्टों में तिरस्कार्य और स्वागत नहीं। वाचना की स्वस्थ तृप्ति हो मानव-जीवन का सहज-व्यय है, दमन और निरसन आत्म-प्रवर्जना। 'बच्चन' में व्यक्ति-स्वातंत्र्य की छाया में मानव के विकसित 'अहं' की गौरव-वाणी मोहनाई पड़ती है। वे 'सुत सीस, बगर नत-सीस नहीं' के मानने वाले हैं। मानव का अपना आत्म-विराग बड़ा मूल्यवान है—

‘प्रभेक्षण, मेघ, दामिनि ने
न क्या तोड़ा, न क्या कोड़ा।

घरा के और नम के पाँच

कुछ साबित नहीं छाँटा ॥

मगर विश्वास को अपने बचाये कीन पैठा है’—

—(‘सतरंगिनी’—‘जुगुनू’ कविता)

वस्तु-चित्रण-तत्त्व और प्रकृति के स्वतंत्र चित्र जिस प्रकार महादेवी जी में नहीं के बराबर हैं, ‘वाक्’ मात्र ‘अन्तर’ का प्रतीक बनकर ही आया है, उसी प्रकार ‘बच्चन’ की प्रारम्भिक कृतियों में भी। फारसी के प्रसिद्ध कवि उमर-खैय्याम की रुबाइयों की दिशा में लिखी गई, सन् १९३५ में प्रकाशित ‘मधुशाला’ के साथ ‘बच्चन’ का प्रवेश हिन्दी रङ्ग-मंच पर एक कुतूहल-जनक घटना थी। अरनी ‘भावुकता-अंगूरलता’ से ‘कल्पना की हाला’ खींचकर कवि शाकी बनकर मस्ती के प्याले के साथ आया था। उन दिनों हिन्दी-प्रदेश के प्रत्येक कवि सम्मेलन में ‘बच्चन’ के चिर ही लोक-प्रियता का सेहस था। हिन्दी में उर्दू की गज़लों की-सी मस्ती न पाने वाले दिल उछल पड़े। यह ‘हालावादी’ भाव-धारा चाहे अपनी साहित्य-परम्परा के लिए मले ही अपनी न रही हो, पर इसमें भाव-तारसम्ब, भाषा-सुबोधता एवं अभिप्रात्मकता की सीपी अभिव्यक्ति-शैली का अपूर्व अपनापन था। सन् १९३६ में ‘मधुशाला’

एवं १९१७ में 'मधु-कलश' प्रकाश में आये। इन तीनों संग्रहों में वैयक्तिक चेतना का एकान्त स्वर सर्वत्र मुखर था। अपनी जवानी के बेग में उसने बूढ़ों से प्रश्न भी किये और वासना के आक्षेप के मानव-वादी उत्तर भी दिये। १९१८ में 'निशा-निर्मलश' और १९१९ में 'एकान्त संगीत' प्रकाशित हुए। इन संग्रहों में पहले की अपेक्षा अधिक-गत् की चेतना और वस्तु-चित्रण भी आया है। 'आकुल अन्तर' और 'विकल विश्व' का कवि 'सतरङ्गिनी' और 'मिलन यामिनी' में रूप, प्रेम और उल्लास के गीत गाने लगा है। उसकी 'आज मुझसे दूर दुनियाँ' 'नीक का निर्माण फिर-फिर' तक ही सीमित न रही। वह वह भी अनुभव कर लेता है कि 'जो बीत गई, सो बात गई।' उसका प्रेम-मनुष्य ही रूप 'सिन्धूरी चोंद' के साथ पहली बार अपना प्यार देने को मचल उठता है। वह 'जीवन, वाकर' 'सजीवन' खोजने को चला है। 'बन्धन' प्रेम के मादक लोह से स्वस्थ-स्वच्छ प्रेम की खोर भी आये हैं, जहाँ उन्होंने अपने प्रिय को अपने आकुल भुचबन्धन का बन्दी न बनाकर, विश्व के अनन्त 'दुलिया-जन' के पास भेजा है।

भी भगवतीचरण वर्मा का 'मधु-कलश' तो १९१२ में ही निकल चुका था, 'प्रेम संगीत' १९१७ में प्रकाशित हुआ। 'मानव' भी उनकी कविताओं का संग्रह है। वर्मा जी में भी मधु, मदिरा, प्याला और हाला का उल्लेख प्रायः आया है, पर 'बन्धन' और वर्मा जी की अनुभूतियों में अन्तर है। 'बन्धन' की वैयक्तिक चेतना अधिक तीव्र है। उनमें अभावों की कटुता और विरोधों की स्वीकृति है, साथ ही जवानी की एक-प्रयत्नशील उष्ण चेतना भी। वर्मा जी में अपनी मस्ती और मादक-विभोरता है। उनकी प्यास में ज्वलन की अपेक्षा शीतलता और आवेग-उद्वेग की अपेक्षा सदाय मोम की प्रकृतिस्थता अधिक है। 'बन्धन' में वर्मा जी की अपेक्षा तीव्रता, कसावट और रीति-रूप का विन्यास अधिक हुए हैं। सन् १९१७ में ही पं० इलाचन्द्र जोशी की 'विजनवती', मुभी

वाराणसी का 'शुक्र-निक' और श्री गोगजनशरण मिह का 'कादम्बिनी' प्रकाश में आया। श्री 'नरेन्द्र' का 'कर्म-कृत' १९३६ ई० में निकल चुका था। 'पलाश-वन' और 'प्रवासी के गीत' उसके बाद के कविता-संग्रह हैं। श्री आरसीप्रसाद मिह का 'कलापी' १९३१ ई० में प्रकाश में आया। श्री उदय शंकर भट्ट ने १९३६ ई० में 'मानसी' और 'विमर्श' प्रकाशित करवाये। इसी साल ठा० गोपाल शरण मिह की 'सन्निता' निकली। सन् १९४० के पूर्व बिहार के सर्वप्रथम जनार्दन प्रसाद झा 'द्विज', मोहनलाल महतो 'नियोगी', ज्ञानकी-वल्लभ शास्त्री और मनमंजन जी के नाम भी परिगणनीय हैं। मलिनद जी की रचनाएँ आज भी निकला करती हैं। इन गीतकारों में जहाँ भावों की तीव्रता और उसका व्यक्त की कमी हुई है, वहाँ अभिव्यक्ति में सुलभता भी आया है। इन तक आकर छायावाद के सैद्धान्तिकवाद होने का आग्रह और आत्मा परमात्मा के नाम पर खी जाने वाली आध्यात्मिक व्याख्याओं का अवधारण कम होने लगा है। कविता के भीतर से जीवन को देखने का दृष्टि प्रमुख होती गई है। धीरे-धीरे नवीन धारा मानसिक तनाव को छोड़कर चिन्तन और अनुभूति के जीवन-स्तर पर बहने लगी थी। 'कुसुम-कुंज', 'शरत् सुमन', एवं 'बंशी-ध्वनि' वाले 'भवत' 'नूरमर्श' में जीवन का सहज रूप उतार रहे थे। सन् १९३६ में 'प्रसाद' जी का निधन हो गया था। 'प्रस्थान-त्रयी' में 'निराला' और 'पन्त' अब भी अपनी सर्जना में तत्पर थे। १९३८ में 'निराला' का 'तुलसी-दास' प्रकाशित हुआ। अन्य छायावादी कवियों की अपेक्षा 'निराला' की बहिर्चेतना अधिक प्रबुद्ध रही है। महात्मा तुलसीदास के उन्नत, समकालीन व्यक्तित्व के विकास को तत्कालीन सांस्कृतिक, सामाजिक एवं राजनीतिक पृष्ठभूमि में आकलित करते हुए कवि ने उनके तथा उनके युग के मनोसंघटन का अत्यन्त पुष्ट एवं ओजस्वी ढंग से निरूपण किया है। इसमें 'निराला' की समष्टि-चेतना तथा समाहार-शक्ति का चूहान्त विकास हुआ है। भाव-गाम्भीर्य में

भाषा की तत्सम एवं समास-बहुल सुदोर्घता भले आ गई हो, पर उसके वर्ण-वर्ण में कवि के अप्रतिहत व्यक्तित्व एवं अनवरत स्वर-शक्ति का तेज चमकता है। वाणी का ऐसा प्रकरणानुसार मन्द्रोच्छल प्रवाह अन्यत्र अप्रतिम है। इसी प्रकार 'राम की शक्ति-पूजा' में छायावादी युग का तेज सरमाय्य हुआ है। 'सरोज-स्मृति' कवि की तटस्थ प्रहण-शक्ति का अद्भुत निदर्शन है।

'निराला' की सामाजिक, चेतना तो यथार्थ-श्रम की ओर बढ़ ही रही थी और वे 'लज्जोद्धार' और 'कुकुरमुत्ता' जैसी व्यंग्य-प्रधान रचनाओं की ओर आ ही रहे थे, 'पन्त' ने १९१७ ई० में ही अपनी कविता कान्य वाणी का 'युगान्त' कर दिया था। अपने ही शब्दों में वे अपनी 'लज्जाती कल्पना' और 'अन-भीद भावना' को एकान्त से खींच-कर समाज की ओर ला रहे थे। वे अपने 'प्राकृतिक दर्शन' को अस्वास्थ्यकर समझने लगे थे। 'पन्त' जी की स्वर्ण-शोक-विहारिणी चेतना परती के कोलाहल की ओर उतर आई और वे विविध सामाजिक समस्याओं एवं राजनीतिक उलझनों पर चिन्तन का आलोक डालने लगे। सन् १९१६ में 'युग-वाणी' भी उद्घोषित कर दी। उनके परिषों के लोक में धरती धुँवाँ उतरने लगा। उन्होंने कल्पना से विरग-ठा ले लिया। सौन्दर्य की लोज पर तथ्य-चित्रण प्रधान होने लगा। 'मजरित आस्र तरु-छाया' में मिलने की स्मृतियाँ अत्यन्त विरल हो गईं। 'युगान्त' में ३३ और 'युगवाणी' में ८३ कवितार्पण हैं। इसमें कवि ने 'युग के गद्य की वाणी देने का प्रयत्न किया है और युग की मनोवृत्ति का आभास भी। इसमें तत्कालीन सभी बानों का समावेश हुआ है। 'मार्क्स' और 'गांधी' जी दोनों ही इसमें आये हैं। धनी, धर्मिक, मध्यमवर्गी और कुचक्र, सभी को संबोधित किया है। इसमें 'नारी-उत्थान' के विशद विचार भी आये हैं तथा 'निराला' जी और द्विवेदीजी के प्रति अदा-भाव भी। यहाँ मू की रोमा देखिए—

‘देखो मू को, स्वर्गिक मू को, मानव-पुण्य-प्रसू को ।’

‘पन्त’ जी की इस वस्तुवादिता का तत्कालीन प्रगतिवादी आलोचकों ने बड़ा नारा लगाया । प्रकाशचन्द्र गुप्त, ‘चौहान’ और आचार्य ‘शुक्ल’ ने हिन्दी में उनकी इन तथ्यवादी कठ रचनाओं का मुक्त कण्ठ से स्वागत किया । ‘हंस’ तो १९३० से ही प्रगति का नारा लगाता आ रहा था, स्वयं ‘पन्त’ जी द्वारा संपादित ‘रूपाभ’ ने भी १९३७ ई० से छायावादी काव्य-धारा के विरुद्ध जेहाद बोल दिया । बायीं के समस्त अलंकारों को छुड़ा के ‘जनमन में अपने विचारों को बहान कर सकने की भाषा-क्षमता को ही उसका सबसे बड़ा अलंकार मानने लगे । दर्शन को वे मनुष्य के वैयक्तिक संघर्ष का इतिहास मानने लगे और विज्ञान को सामूहिक संघर्ष का । उनके लिए बौद्धिकता हार्दिकता का ही दूसरा रूप बन बैठी । हिन्दी-संसार में तइलका मच गया कि ‘पन्त’ प्रगतिवादी हो गये । साम्यवादी साहित्यकारों के शिबिरो में भी के दीप जले और छायावादी काव्य-धारा के समर्थकों में निराशा छा गई । ‘पन्त’ की यह प्रतिक्रिया आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी आदि का उत्तर गई । ‘ग्राम्या’ (१९४०) में आकर ‘पन्त’ ने नवीन मार्क्सवादी दृष्टि से प्रामों की देखना प्रारम्भ किया । वहाँ उन्हें मृत्यु की छाया लहरती मिली और ‘दोहरी’ में ही ‘सपनों की छाया’ छापी हुई अनुभव हुई । नर के नाम पर मृत-प्रेत और शिशुओं के नाम पर ‘रंगते की’ दिखाई पड़े । ‘ग्राम्या’ में आकर ‘पन्त’ का गीतकार रूप गया । निरपराध मान बौद्धिक सहानुभूति होने और हार्दिकता के अभाव में कविताएँ कठ ठके-सख में कई के बहान की माँनि उभर गईं भाव की सृजक काव्य धारा में महाकवियों में एक ‘निराशा’ की बच रहे थे, कब कभी न लिखने की भी शपथ ले लिया करते थे हिन्दी काव्य संसार एककली निश्चित टाकन्ता से कोमल हो गया था

आलोचना साहित्य में 'शुक्ल' जी का प्रवेश उस क्षेत्र में नव-युग का निर्देश है। उन्होंने रसमदति को आधुनिक मनोवैज्ञानिकता से समन्वित कर और विस्तृत बनाया और वस्तु-तत्त्व तथा लोक-भाव-भूमि के समर्पण के द्वारा कविता के सामाजिक पक्ष की पुष्टि की। उनके संस्कार छायावादी युग के एकदम विरुद्ध थे। उनमें जीवन की रागात्मकता और बुद्धि की जागरूकता का इतना आग्रह था कि वे मन की गहराइयों और कल्पना की ऊँचाइयों को पसन्द न कर सके। जीवन-जगत् के सहज रूप और अमिथेवात्मक चित्रण उन्हें अत्यन्त प्रिय थे। जिन प्रकृत जीवन-रागों पर उन्होंने बल दिया, वे उन्हें मायनात्मक सूक्ष्मता आनुभूतिक गहराइयों की ओर जाने से रोके रहे। 'साधारणीकरण' और 'लोक सामान्य-भाव-भूमि' का आग्रह छायावादी वैयक्तिक चेतना के उदास एवं सूक्ष्म रूपों के मायन-आस्वादन और उनके बीच भित्ति बन गये। उन्होंने 'छायावाद' और 'रहस्यवाद' को एक ही मानते हुए उसे 'ज्ञान-कारण' की चीड़ बतायी, काव्य के सहज पथ से उसे दूर पोषित किया। शक्ति, शील और सौन्दर्य के समन्वय की बात कहते रहने पर भी वे शील और शक्ति का ही अधिक ध्यान सके। सन् १९२६ में 'काव्य में रहस्यवाद' नामक पुस्तक लिखकर उन्होंने इस नवीन काव्य-धारा को बुद्धि वैचित्र्य, कल्पना शीला और भावामास सिद्ध किया। 'रहस्यवाद' और 'छायावाद' को एक ही मार्जनी से छुसारते हुए उन्होंने 'छायावाद' के सामाजिक और वस्तु-पक्ष को भी विस्तृत कर दिया। उनकी यह पुरतक छायावाद-विरोधी दिशा से किया गया पहला व्यवस्थित और सैद्धान्तिक प्रहार था। नयी धारा के कवि 'प्रसाद', 'जिह्वा' 'पन्त' और मदादेवी आदि सभी लम्बी भूमिकाओं और निबन्धों में अपनी बात स्पष्ट ही करते रह गये। किन्तु 'शुक्ल' जी के ये तर्क अपारतः इतने प्रभावक थे कि उन्हीं की बात ऊपर रही। पाठक और भोक्ता नये काव्य के समर्पण में 'शुक्ल' जी

के उत्तर देने में समर्थ तो नहीं हो सकते थे, पर भीतर ही भीतर इस काव्य-धारा के प्रति उनका आकर्षण बना रहा और बढ़ता भी गया। 'शुक्ल' जी के पास सहृदयता और भावशुद्धता की कमी न थी। उनमें रस-दृष्टि की सम्पन्नता भी थी, पर वे अपने संस्कारों से विवश थे। जहाँ वे अपने विशाल पांडित्य और तर्क-शक्ति के बल पर अपने आप्रहों का पोषण करने लगे, वहीं उनकी दृष्टि में सीमाएँ भी बन गईं। वे नयी परिस्थितियों में उत्पन्न नयी समाज-दृष्टि और नवीन सांस्कृतिक प्ररनों की अपनी सहानुमति-पूर्ण विचारणा न दे सके। उनमें साम्प्रदायिकता का आप्रह स्वयं बढ़ गया, जब कि वे नयी काव्य-धारा को साम्प्रदायिक सिद्ध करने का सतत प्रयत्न करते रहे। जिस रस-प्राप्ति का उन्होंने संकेत किया, यदि उसे ही विकसित कर नवीन काव्य का परिशीलन करते हों उनकी आलोचक-प्रतिभा के मूल-उपकरण इतने परिपुष्ट और समन्वित थे कि वे नवीन काव्य के भर्म-दर्शन में उसके कितने ही समर्थकों से कहीं अधिक आगे होते। अपने उक्त निबंध के पृ० ७३ पर उन्होंने छायावादी काव्य-धारा के जिन दोषों का निर्देश किया है वे अन्विति के अभाव, भावनात्मक सचाई की कमी, झूठी कलाबाजी, भावानुमति का कलित होना और हवाई कल्पना हैं। अपने 'इतिहास' के पृ० ८१२ पर उन्होंने उसमें 'कल्पना के कला-पूर्ण और मनोरंजक नृत्य' और 'प्रकृति के संकेत से विरह मनमाने आरोप के रूप में अप्रस्तुत-विधान' का दोष चतलाया। अपने इतिहास के प्रथम संस्करण में उन्होंने 'नवीन काव्य' को एकदम छोड़ दिया था किन्तु दूसरे संस्करण में अन्ततः उन्होंने इस छायावादी काव्य-धारा पर भी अप्याय जोड़े। बाद में उन्होंने छायावादी रचना-प्रक्रिया की प्रशंसा भी की है — 'छायावाद की शास्त्रा के भीतर धीरे-धीरे काव्य-शैली का बहुत अच्छा विकास हुआ, इसमें सन्देह नहीं। उसमें भाववेश की आकुल व्यंजना, साक्ष्यिक वैचित्र्य, मूर्त प्रत्यक्षीकरण, भाषा की शक्ति, विरोध-चमत्कार, कोमल पद-विन्यास इत्यादि

काव्य का स्वस्व सङ्कलित करने वाली प्रचुर सामग्री दिललाई पड़ी ।
 १० मुमिबानन्दन पन्त के काव्य का जैसा मानन उन्होंने अपने
 इतिहास में किया, उससे उनकी दृष्टि की गम्भीरता का पवलन्त प्रमाण
 दिया हुआ है, पर वस्तुतः शुक्र जी छायावादी काव्य को अपने
 बौद्धिकता, सगुणवादिता, वस्तु-विषय-विषयता एवं लोकसामान्यता के
 संस्कारों के कारण सदाज ममता न दे सके, यह उनकी सुगन्धीमा या
 संस्कार सीमा थी ।

जब इस बाध के कवियों में प्रारम्भिक उत्साह की ताज़गी थी, तो
 ये प्रवेष्ट, वक्तव्य, भूमिभर्यें तथा लेख लिल-लिल कर अपना
 स्पर्धीकरण देते रहे । 'प्रसाद', निराला, महादेवी, पन्त आदि सभी ने
 ऐसे प्रयत्न किये थे, पर जब पुराने विरोधी अपने भिसे-भिसाये तर्कों पर
 ही खूँरी करते रहे, तो उनके उत्तर देने का इन कवियों का उत्साह भी
 ठंडा पड़ गया । 'मुधा' और 'माधुरी' में १९२८ और १९३० के बीच
 निराला, और १० नन्ददुलारे बाळपेयी के समर्थनात्मक लेख निकलते
 रहे थे । स्वयं 'प्रसाद' जी ने 'इन्दु' का फिर से उद्धार किया था । १०
 इलाचन्द्र जोशी ने 'माडर्न रिभ्यू' में छायावाद के विरोध में लेख
 लिखा था और १० लक्ष्मीनारायण मिश्र ने प्रतिवाद लिखा था ।
 'नवीन' का एकलेख 'माधों की मिङ्गल' नाम से उन्हीं दिनों प्रभा में
 प्रकाशित हुआ था । इसी प्रकार आचार्य •शुक्र और १० रूपनारायण
 पाण्डेय का बाद-विवाद भी एक स्मरणीय घटना है । आचार्य शुक्र ने
 पद्य में इस काव्य-चार का विरोध करते हुए लिखा था—

'काव्य में रहस्य कोई बाद नहीं ऐसा ।

जिसे लेकर निराला नया पन्थ ही खड़ा करे' ॥

पाण्डेय जी ने भी इसका उत्तर 'माधुरी' में ही और पद्य में ही
 दिया था । काल-क्रम से छायावादी काव्य-चार के व्यवस्थित समर्थक
 समालोचकों में मेरी समझ में आचार्य नन्ददुलारे बाळपेयी का स्थान

प्रथम है। ये जब एम० ए० के छात्र थे, तभी से नये काव्य के समर्थन और अपने गुरु आचार्य 'शुक्ल' के विरोध में लेख लिखा करते थे। उनकी सम्बत् १९९७ में प्रकाशित 'जयशंकर प्रसाद' नामक पुस्तक के कुछ निबंध तो सन् १९२६ ई० के ही लिखे थे। श्री शान्तिप्रिय द्विवेदी और प्रो० नगेन्द्र का नाम इसके बाद आता है। इन दोनों आलोचकों ने अपनी-अपनी प्रतिभा, सूक्ष्म-बुद्धि और संस्कारों के अनुसार नवीन काव्य की व्याख्या की। शान्तिप्रिय द्विवेदी ने तो इसी चारा में 'परिचय' 'मधु-संचय', 'नीरव' और 'हिमानी' नामक काव्य संग्रह भी लिखे थे। बाद में आलोचना को ही उन्होंने अपने प्रतिभा-प्रकाशन का मात्र माध्यम बनाया। 'हमारे साहित्य-निर्माता' 'साहित्यिकी' 'कवि और काव्य' 'संचारिणी', 'युग और साहित्य' 'सामयिकी', तथा 'ज्योति-विहंग', उनके आलोचनात्मक ग्रंथ हैं। प्रारम्भ में शान्तिप्रिय द्विवेदी को बड़ी ख्याति मिली, पर बाद का उनकी आलोचना प्राभाविकी, या प्रभाववादी सीमा में ही बँध गई और जीवन परिस्थितियों की कुठालों ने भी उन्हें घेरना प्रारम्भ कर दिया। प्रो० नगेन्द्र की 'सुमित्रानन्दन पन्त' पुस्तक बड़ी लोकप्रिय हुई। 'छायावाद' की प्रवृत्तियों का विश्लेषण करते हुए उन्होंने उसे रोमांटिक भेषों का काव्य (नर्धारित किया और उसमें इंग्लैंड के 'रोमान्सी पुनर्जागरण' युग की कितनी ही प्रवृत्तियों की खोज की। 'विचार और अनुभूति', तथा 'विचार और विवेचन' उनकी अन्य आलोचना कृतियाँ हैं। छायावादी रचनाओं के भाव, कथा वस्तु एवं प्रक्रिया की मनोवैज्ञानिक दृष्टमूर्ति में विवेचना करते हुए डा० नगेन्द्र ने उनकी ऊँचाइयों एवं सीमाओं का आकलन किया। आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी का 'हिन्दी-साहित्य-बीसवीं शताब्दी' ग्रन्थ हिन्दी में अपने पक्षे एक कुहराम लेकर आया। उसमें विद्वान् आलोचक ने प्रेमचन्द और आचार्य 'शुक्ल' आदि के निर्मय क्षण्डन प्रति-पाद के साथ हिन्दी संसार में अपने मत को अत्यन्त सतेज रूप में

प्रतिष्ठित किया। श्री शान्तिप्रिय जी ने 'छायावाद' के दार्शनिक पक्ष का प्रतिपादन किया था, प्रो० नगेन्द्रजी ने उसके कलात्मक पक्ष का; श्रीचार्य बाजपेयी जी ने 'छायावाद' के दार्शनिक पक्ष के साथ-साथ उसके सांस्कृतिक महत्व का निरूपण किया। उन्होंने 'छायावाद' का एक नूतन सांस्कृतिक माधना का उद्गम माना। जुलाई सन् १९१९ में उन्होंने 'प्रसाद' जी के प्रारम्भिक काव्य विकस पर एक निबंध लिखा था। सितम्बर १९२३ ई० में 'कामायनी' पर 'प्रौढतर-प्रयोग' शीर्षक से एक गम्भीर निबंध लिखकर उसके दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक एवं साहित्यिक पहलुओं पर सम्यक् प्रकाश डाला था। विशेष या समर्पण दोनों ही पद्यांशों में मनीष काव्य धारा की चर्चा एवं साहित्य-मनीषी को आक्रान्त कर चुकी थी।

श्रीचार्य 'शुक्ल' जी का 'काव्य में रहस्यवाद' नामक निबंध 'केवल' इस उद्देश्य से लिखा गया है कि रहस्यवाद पर छायावाद की कविता के सम्भव में भ्रान्ति-भ्रष्ट या ज्ञान-भ्रष्ट कर का अनेक प्रकार की बे-सिर दौर की बातों का प्रचार किया जाता है, वह सत्य हा' (मूमिका)। 'शुक्ल' जी के शिष्य श्री व० कृष्णशंकर शुक्ल ने सन् १९१६ में ही 'आधुनिक हिन्दी-साहित्य का इतिहास' लिखा, जिसमें योग्य शिष्य ने गुरु के द्वारा छोड़ दिये गये कार्य को पूरा करने का प्रयत्न किया था। सभी महादेशी पर बर्णन करते हुए पृ० ३१२ पर 'शुक्ल' जी ने लिखा कि ".....इसके अतिरिक्त दुसरी कवियों की एक शैली और है, जिन्हें सिवा रोमै-सङ्गने और कलरने के कुछ आता ही नहीं। दुसरा तथा चौथा इनके जीवन की आवश्यक सामग्री हो गई है। 'प्रसाद' जी की भी स्थान स्थान पर बर्णन-वाक्य निहाय गये हैं। इसमें 'निपला' जी की अपेक्षाकृत प्रशंसा की गई है। 'नेपाली' की 'हरे वास' और 'पौरस' कविता का भी उसके शक्त्यात्मक वस्तु-चित्रण और सहज-माध-मूर्म के नाते प्रशंसा हो गई है। श्री कृष्णशंकर जी ने नवीन कवियों की सहायुग्मति

के साथ समाजमें समाजमें के लिए तो कम दृष्टि दिया है, उनकी दुर्लभाओं और कमजोरी विद्वानों के निराशा और उन्माद के लिए दृष्टि है। मीन तथा शंखन से लोगों की समाजका करने के कारण मीन पर प्रत्यक्ष छाये हुए है।

आगे 'इतिहास' के मूल १९२२ ई० के प्र० लम्बानु में तो 'धर्म' की नैतिकता सेनाओं और धर्मों का उद्देश्य न कर 'आने और की जा रही थी'। मूल १९४० के द्वितीय लम्बानु में 'धर्म न माना' और 'आने-इतने' उनकी धर्मपूर्ण वृत्तियों का उद्देश्य मी नई करना पड़ा, 'जिसमें उन प्रवृत्तियों का पता केवल दिन्नी पड़ने वालों को भी हो जाए, और वे जाने में न रहकर स्पष्ट विचार में लभ्य हो।' यहाँ उन्होंने 'आधुनिक' का सामाजिक धारण 'प्रगति' में न मानकर लम्बी मुद्रापर पाएँ, बदलीनाम मद्र और 'गुल' की से माना था।

मूल १९३५ ई० इस दृष्टि से भी हिन्दी-साहित्य के इतिहास में एक महत्वपूर्ण पाना है कि इसी वर्ष भारत में 'प्रगतिशील लेखक-संघ' की स्थापना की गई। भी शिवदान सिंह चौहान ने इसकी नींव काशी में डाली और लखनऊ में भु० प्रेमचन्द की के समारोह में इसका प्रथम अधिवेशन हुआ। यह संघ मार्क्सवादी दर्शन और मार्क्स की साहित्यिक व्याख्या में पूर्णतः विश्वास करता है। इसे भारतीय 'साम्यवादी दल' का साहित्यिक मोर्चा भी कह सकते हैं। इसका आन्दोलन तत्कालीन राजनीतिक परिस्थिति में बलवत्तर होता गया। राष्ट्रीय परतंत्रता और राजनीतिक दास्ता की संस्थाओं ने इसकी आग में धी दिया। देश की आर्थिक दशा गिरती जा रही थी। शासकीय प्रपीड़न भी बढ़ता जा रहा था। राष्ट्रीय मानवार्थ तो शिक्षा-विकास के साथ-साथ बढ़ती ही जा रही थीं। नव-सिद्धि युवक-समाज उचित आर्थिक प्रभाव के प्रभाव में असंतुष्ट होता जा रहा था। गांधी-वादी आन्दोलन कुछ अच्छा प्रतिफल नहीं ला रहे थे। ऐसे समय में 'प्रगतिशील-लेखक-संघ' के प्रति असंतुष्ट बुद्धिजीवी वर्ग की महातुम्ही

बढ़ती जा रही थी। 'हंस' का प्रकाशन तो १९३० से ही प्रारम्भ हो गया था। अब वह प्रगतिवादी विचार-धारा का प्रमुख और प्रतिनिधि पत्र बन गया था। नये लेखकों की नवीन विचार-धारा से सम्बन्धित रचनाएँ बढ़ी प्रशंसा के साथ छापी जाने लगी थीं। श्री शिवदान सिंह चौहान इसके कर्णधार थे। १९३७ में 'पन्त' भी ने अपनी विचार-धारा बदल दी और 'युगान्त' के साथ छायावादी कोमल-कल्पना का लोक छोड़ 'युगवादी' और 'मार्मदा' की ओर बढ़ चले थे। 'पन्त' भी के साथ नरेन्द्र शर्मा भी 'प्रगति' की ओर झुक गये। १९४० ई० में 'कुङ्कुमुचा' लिखने के बाद भी 'निराला' अपनी सहज-भाव-धारा के मोड़ भी लिखते रहे, १९४३ ई० में प्रकाशित 'अणिमा' और १९४२ की 'अर्चना' उसी साधना के फूल हैं। 'अर्चना' के गीतों में एक सत्यता और तन्मयता की सूचिता है। 'सेवा-प्रारम्भ' बेनो दीर्घ रचनाएँ भी उनकी स्रग्धन्द-गीत-धारा के भीतर ही आती हैं। इसी धारा की कृतियों में हमें कवि का 'सर्वोत्तम ज्ञान' प्राप्त हुआ है, अतः यही उनकी मूल-चेतना की प्रतिनिधि-धारा है। 'गर्म पक्षी' रचना उनके भेद सामाजिक स्वभावों में आती है। 'निराला' की कवि-चेतना के दो पहलू हैं, एक वैयक्तिक और दूसरा सामाजिक। उनकी सामाजिक चेतना समाज के विरुद्ध अंग पर निर्मय होकर अपना आवुक चलाती है। 'निराला' का स्वभाव यहाँ एक ओर दुर्बलता पर कटु प्रहार करता है, यहाँ सदासुमृति और दिशाहीनता से वह कभी भी विरहित नहीं होता। उनकी प्रतिमा प्रयोगशील रही है। 'कुङ्कुम-मुचा' उनकी सफल-प्रयोगात्मक रचना है। 'सरोव-स्मृति' में कवि की तटस्थता अभूतपूर्व है। काव्यकुशलों का बड़ा ही दयार्थ वर्णन हुआ है। शोक का ऐसा उच्छ्वल और अन्त-पुष्ट स्वर हिन्दी के साधु-निक पुग में दुर्लभ है। 'निराला' के वीर-भाव में शब्द-पूजि नहीं अर्ध-वीर्य भरा हुआ है। १९४६ में 'बेला' और 'नये पत्ते' भी 'निराला' के प्रयोग हैं। 'बेला' में उर्दू की कवियों का प्रयोग किया गया है। और गबलें लिखी गयी हैं। यह प्रधानतः यौली प्रयोग की रचना है। 'निराला' ने

भाषा की दृष्टि से अधिक से अधिक हिन्दी-शब्दों का ही प्रयोग किया है। इनका वायुमण्डल भी हिन्दी का ही है। लघु-गुरु के क्रम में सर्वत्र हिन्दी-प्रकृति का पालन नहीं हो सका है 'हँसी के हार के होते हैं, ये बहार के दिन।' यहाँ 'के', 'हँ' और 'के' दीर्घ होते हुए ह्रस्व पड़े जाते हैं। वहाँ शुद्ध हिन्दी-प्रकृति का पालन हुआ है एक अभिनव सौन्दर्य आ गया है—'आये हैं शब्दों के सीकर।' 'नये पत्ते' की रचनाएँ जो 'कुकुर-मुत्ता' से अलग हैं, व्यंग्य-प्रधान हैं। 'महगूँ मँहगा रहा' और 'राजे ने अपनी रलवाली की' आदि रचनाएँ साम्यवादी और वर्गवादी स्वर से सुन्नर हैं। 'देवी सरस्वती' में सामन्तों और पूँजीपतियों की चुटकी है। ये दोनों ही कृतियाँ वस्तु नहीं शैली की ओर अधिक सचेत हैं, अतः इनमें भावों की प्रमुखता नहीं है। 'अणिमा' से ही 'निराला' जी में 'मक्क' की मनोदशा और एक यज्ञान की विभ्रान्ति की अनुभूति प्रारम्भ हो जाती है। उदासता और उच्छ्वलता में प्रयान्ति आ गयी है। 'वेज्ञा' और 'नये पत्ते' के रचना-काल में भी उनकी मानसिक दशा ध्रुववृत्त हो रही। 'अर्चना' 'अणिमा' का ही विकास है।

'पन्त' जी भी एक बार बहुत ही अस्वस्थ हो गये। उनकी रोग-शय्या मृत्यु-शय्या बनते-बनते ही बची। अब वे प्रयाग में रहने लगे थे। कुछ दिन 'वचन' जी के साथ भी रहे। सन् १९४७ में उनकी नवीन रचनाओं के संग्रह 'स्वर्ण फिरण' और 'स्वर्णधूसि' प्रकाशित हुए। 'पन्त' जी ने प्रयाग में अपनी 'लंकावन-संस्था' की योजना भी प्रारम्भ की। 'लोकावन' की स्थापना तो नहीं हो सकी, पर महर्षि अरविन्द के दर्शन से प्रभावित होकर जो एक नूतन रहस्यवाद की चेतना मनी, वह संस्कृति के प्रति भी प्रबुद्ध थी। एक बार 'पन्त' जी को लेकर फिर बड़ी चर्चा मची और प्रगति-शील चिंतियों ने महासेनापतियों ने फिर संकट का त्रिशूल गिनादित किया। 'ग्राम्या' तक के 'पन्त' उनके 'पन्त' थे, प्रगतिशील पन्त थे, सच्चे जन-प्रतिनिधि कवि थे। सर्वभी प्रकाशचन्द्र जी गुप्त, शिवदान सिद्ध चौहान एवं रामरत्नान शर्मा को भी नहीं, 'सुक्ल' जी को भी 'ग्राम्या' का मोड़ लोक-हितकारी

और भयस्कर। लगा था ॥ 'पन्त' जी के अरबिन्द-दर्शन की ओर आते ही 'साहित्यिक मोर्चे' के सिपाही अपना-अपना अस्त्राम्बास बढ़ाने लगे। 'हंस' में प्रकाशित 'उत्तरा' की आलोचना में श्री रामबिलास शर्मा को भी अब याद था कि 'पन्त' जी 'फलक' से कितनी दूर चले गये हैं। पशु-पक्षियों की मुक्त यौन-वृत्ति जब मानव का आदर्श बनने लगी थी, तो किसी भी प्रगतिशील को उसमें मनोवैज्ञानिक कुंठा नहीं दिखलाई पड़ी। 'मुगल' की 'मंत्ररित आत्म तद-छाया' में चलनेवाला मिलन-व्यापार किसी प्रगतिवादी को नहीं लटका ॥ 'ग्राम्य-सुखतो' का 'नलसिख' किसी 'रीति'-विरोधी का कोप-भावन न बना ॥]

'स्वर्ण-किरण' और 'स्वर्ण-धूलि' में 'पन्त' जी पुनः पुरानी भाषा-सभा और कोमल-वर्ण-रचना के साथ सामने आये, किन्तु अबको बार कल्पना-कुटूरल के हलके रंगों की तितली नहीं, यह जीवन-बगल के फूल-रंग में रमनेवाली सचक्कि मधुकरी है, उसकी भूँच में नवीन संस्कृति की गुंजार है। यह कहता है—

'बढ़लेंगे हम चिर-विपण्य यमुना का आनन ।'

कवि 'विरय' की नयी कल्पना से उत्प्रेरित है, यह निखिल धरती के जीवन में एकता देखता है, किन्तु 'ग्राम्या' की भौतिकता के स्थान पर अब 'अन्तर्चेतना' का स्वर प्रधान हो उठा है। 'स्वर्ण-किरण' में उन्होंने 'अकि' और 'समाश' के सम्बन्ध का समुत्पन्न किया है, उसे सख्त सुग्मा और सामंजस्य से प्रोद्भासित किया है।

'स्वर्ण-धूलि' में सामाजिक समस्याओं के समाधान की ओर कवि बढ़ा है। 'पतिता' और 'परकीया' रचनाओं में भी एक मार्गदा है। उसका निष्कर्ष है कि—

स्नेह-युक्त सब रहें परस्पर,
नारी हों स्वतंत्र जैसे नर,
देवद्वार हो मातृ-कलेवर ।'

‘सर्वशक्ति’ (‘सर्व-शक्ति’) में कवि ने स्त्री के ‘देह’ और ‘मन’ में विभाजन दिगाकर कटु व्यंग्य किया है। ‘श्लोक’ में उड़ी निम्न-वृत्ति यहाँ आकर परिणत हो गई है। ‘सर्व-शक्ति’ में मारी की कलना का चित्र भी आया है। ‘पन्त’ की की ‘सर्व-शक्ति’ में मौनिकता और अघ्यात्म की श्लोक-वादिता तुरन्त उनके गामेग्रम में ही बीजन-विज्ञान का पथ दिखलाया गया है। कवि का प्रगतिवादी दृष्टिकोण भी उभरिया है। ‘मृप्रेमी’ और ‘संगम’ रचनाएँ उदाहरण हो सकती हैं। ‘सर्व-शक्ति’ में विद्याका और ‘पदार्थ’ के बिना उन्मुक्तता भी आई हुई है—

‘यह ओसों की डाल पिरों दी किसने जीवन के आँगन में ?’

‘सर्व-शक्ति’ के प्रकृति-चित्रण न ‘फलक’ की भाँति कलना-मरक और न ‘गुब्बन’ की भाँति सग-पेरात अथवा ‘प्राग्धा’ की भाँति वर्णन प्रधान है; उनमें विचारों की प्रधानता है। ‘अशोक वन’ में राम और सीता प्रतीकात्मक रूप में आये हैं।

‘सर्व-धूलि’ में भी चिन्तन या विचार का स्वर प्रयुक्त है। यहाँ मान-वता की समस्याओं का निरूपण किया गया है। ‘सर्व-शक्ति’ के आदर्शों को इसमें व्यवहार पर उतारने का प्रयत्न हुआ है। ‘मानसी’ रूपक नारी-समस्या पर प्रकाश डालता है। उसकी नवीन समाज की कलना भी इसमें संमिश्रित है। ‘उत्तरा’, ‘युगान्तर’ और ‘सादी के फूल’ बाद को, १९४८ की रचनाएँ हैं। इन रचनाओं में सच्ची प्रगति की मुक्त भावना और प्रवाह की उच्छलता नहीं है, विचारों के स्रोत, रूप-बोधना और बलु-अंकन की प्रधानता है।

इधर ‘छायावाद’ की शब्द परीक्षाएँ भी होने लगीं और उसकी मृत्यु की घोषणाएँ सुनाई जाने लगीं। १९४० ई० के आठ-पाँच ‘विरात मंत्र’ में भी इलाचन्द्र जोशी ने अपने-पर्फ निरन्ध में घोषणा की कि छायावाद मर गया। श्री शान्तिप्रिय त्रिवेदी जी ने अपनी पुस्तक में इसका सफल उत्तर दिया। ‘विरात’ की ने अपने प्रगीतों की गतिमान धारा से उसका

प्रतिपाद किया। 'सखनी' के खंड ३७; संख्या ३; १९३६, और खंड ३७, संख्या १, १९३६, में प्रकाशित 'रहस्यवाद का निर्वाण' और 'रूपी रोटी या रहस्यगान' जैसे कविताओं में व्यक्त रस, पं० इलाचन्द बोशी के विरोधों से उठकर भी पं० वृचकिशोर चतुर्वेदी के लेखों-जैसे कृतिरो में प्रकट होता हुआ श्री डा० देवराय की सर १९४८ ई० में प्रकाशित 'छायावाद का पतन' कृति में परिणत हो जाता है। चतुर्वेदी जी के लेख १९४२ में 'बोया', १९४४, ४५ में 'तक्या' के १४-१५ अंकों में प्रकाशित होते रहे। इनके लेख भास-सम्बन्धी मुद्रियों पर ही मुख्यतः केन्द्रित होते थे। महादेवी और 'प्रवाद' जो आदि की कविताओं से 'अवगुंजन' शब्द को अन्तर्निहित कर डूँडकर उन्होंने 'छायावाद' को 'अवगुंजनवाद' नाम भी दिया। इनकी आलोचनाएँ मजलखेपन, चुटकीबाजी, व्यक्तिगत आक्षेप और बुझी-सी संकट-बुझी-सी दिखलाई पड़ती हैं। उन्होंने 'अवगुंजन' को 'छायावाद' का 'प्रवाद' घोषित किया। उन्होंने 'छायावाद' को १९४६-४७ के बीच वर्षों के मातादिक 'हिन्दुस्तान' में छानेवाले अपने लेखों में अंगरेजों का जूटन करा। उनकी विचारणाओं की सम्भीता-वन्ता की 'नौका-विचार एवं महादेवी का 'य भू यत् सर्वनाम'-कविताओं की परावृत्ति' में आकाश मकान है—

‘इस शादयन-सा ही कवि का कमा!
शादयन हम कविता का उद्गम !!
शादयन उमन, शादयन गुंजन !
शादयन हृत्पत्री का कपन !!
शादयन युग-युग माया हिन्दी !
हिन्दी-रार शादयन की हिन्दी !!
‘शादयन’ शादयन गुंजार दिया !
माया का पुनरुद्धार दिया !!’

×

×

×

‘देवि यह शत। अर्चना ले ।

भज्य भाषा की सरस ‘यामा’ हमारी वन्दना ले ।

‘सान्ध्य’ से साधक जिये, सदियों पुरानी यह कहानी !

अन्न, शक्ति, स्वतंत्रता तन, आत्म-चिंतन निरत ज्ञानी !!

छोड़ ‘छायावाद’ दुर्गम, सुगम कोई साधना ले !

बंग-भू की वन्दना ले !

देवि, शत-शत वन्दना ले !!

कहना न होगा, यह आलोचना सर्वश्री ‘विलक्षण’ नागर और ‘पुष्कर’ जी की ही परंपरा है, जो ‘छायावाद’ पत्रिका और ‘छायापथ’ तथा ‘ठहर तो नानी’ जैसी कृतियों से प्रारम्भ हुई थी ।

डा० देवराज ने यद्यपि आचार्य ‘शुक्ल’ जी की सीमारें ढूँढ़ने में काफी प्रयत्न किया और छायावादी कविता में शब्द-मोह, चित्र-मोह, कहना-मोह केन्द्रावगामी ध्वजना-प्रवृत्ति, रागात्मक और विचारगत असामंजस्य, बाल-विकला पर क्लृप्तकार, ‘मूढ’ की कविता, लोक-संवेदना का तिरस्कार, अर्थ-मुक्त मनोदशाओं की अभिव्यक्ति, धूमिलता, अस्पष्टता, गुम्फन की बारीकी आदि दोषों की व्याख्या करते हुए, पुस्तक के आदि और अन्त में प्रशंसात्मक अंश जोड़कर बड़े कौशल से इस पुस्तक का नाम रखा, ‘छायावाद का पतन’ । डा० देवराज में भी ‘शक्ति’ और ‘अज्ञकार’ तथा ‘अभिधेयता’ के संस्कार हैं, जो उन्हें नवीन काव्य की मुक्त भाव-संबंधन के स्वात्मान में पूर्वाग्रह धनकर घेरे रहते हैं । वे भी ‘शुक्ल’ जी के ‘राम’ और ‘लोक-भाव-भूमि’ से इनने जिये हैं कि उन्हें अनुभूति और उद्गारों की मूर्धन्यता, उनकी सूक्ष्म और अन्तर्ज्वारी अन्विति तक हूबने का अन्वेषण नहीं ।

भी गंगाप्रसादजी पाण्डेय ने भी सन् १९४१ में ‘छायावाद और रहस्यवाद’ तथा ‘महादेवी कर्मा’ नामक पुस्तकें लिखकर छायावादी काव्य-धारा को प्रोत्साहित बनाने का प्रयत्न किया था । निष्कर्ष ही, निम्नलिखित

‘प्रगतिवादी’ दल में ही साहित्य के मानो और मार्क्सवादी दृष्टि की मान्यताओं को लेकर बर्ग बन गये हैं। प्रगतिवादी आलोचकों में सर्वश्री शिवदान सिंह चौहान, प्रकाशचन्द्र गुप्त और डा० रामविलास शर्मा के मतों में परस्पर भेद-विरोध पैदा हो गये। ‘हंस’ में विवाद भी चला। भी चौहानजी द्वारा ‘आलोचना’ के स्तम्भों में व्याप्त-प्रचारित डा० शर्मा के विरुद्ध ‘कुत्तित समाजशास्त्रीयता’ के आरोप का आन्दोलन ‘प्रगति-शील-लेखक-संघ, के शिपिर से बाहर के लोगों का ध्यान भी अपनी ओर आकर्षित कर रहा है। डा० भीष्मसुखास एवं डा० केशरी नारायण शुक्ल की शोध-पुस्तकें भी इस युग को सम्मानने में महत्वपूर्ण हैं। इधर हाल में ही प्रकाशित आचार्य बाबूषेही और आचार्य हजारीप्रसाद जी द्विवेदी के छात्रोपयोगी आधुनिक इतिहासों ने भी इस काव्य-धारा को सम्मानने का सुबोध प्रयास किया है। भी यशदेवजी का ‘पन्त का काम्य और युग’ तथा भी प्रकाशचन्द्र गुप्त द्वारा लिखित आधुनिक हिन्दी-साहित्य का इतिहास’ इस धारा को सीधे, कथ्य तथा हेय सिद्ध करने के लिए लिखे गये हैं। लेकिन ‘गुप्तजी अब विम्व की प्रगतिशीलता के साथ कला पर बल देने लगे हैं। ‘छायावाद-युग’ पर भी नन्दकिशोर प्रसाद बर्से के यहाँ से श्री शम्भूनाथ सिंह का एक ग्रन्थ अभी ही प्रकाशित हुआ है, जिसमें ‘काव्यज्ञ’ की पद्धति पर इस युग का पहली बार व्यवस्थित विवेचन उपरिष्ठ किया गया है। उसमें भी शम्भूनाथ सिंहजी ने इस युग की सामाजिक आर्थिक एवं मानसिक पृष्ठभूमि का विश्लेषण करते हुए उसकी रचना-प्रक्रिया, अर्थ-भाव-भूमि एवं स्वरूप का विस्तृत विवेचन उपरिष्ठ किया है। ग्रंथ में प्रभाव-वादिता के स्थान पर सामाजिक चेतना-भूमि पर युग-व्याख्या का सम्यक् प्रयत्न हुआ है। श्री रामसहन भट्नागर ने भी अपनी लम्बी पुस्तकमाला में छायावादी युग के प्रमुख कवियों एवं स्वयं ‘छायावाद’ ‘रहस्यवाद’ पर पुस्तकें लिखी हैं। उनकी रचनाओं में प्राप्त सामग्री के विवेचन की अपेक्षा सामग्री-चयन भी प्रशस्तता रखते हुए भी, हिन्दी-पाठकों

के लिए उनका महत्व कम नहीं। अपने कुछ कुछ निम्नो एवं 'हिन्दी-साहित्य की भूमिका' के प्रयोगों को छोड़कर डा० देवरीयाद्वी दिवेदी भी, लगता है, जैसे नवीन एवं नवीनतम साहित्य पर लिखने से अपने को बचाते हैं। यह तो नहीं कहा जा सकता कि नवीन काव्य के प्रति उनकी दृष्टि आचार्य 'शुक्ल' की-सी है और उनके किसी अन्यत्र प्रामाणिक संघ के न छाने का कारण यही है जो 'शुक्ल' को के 'इतिहास' के प्र० १० में नवीन कवियों का न लाया जाना, पर उन बेसी बड़े विचारक-प्रतिभा के द्वारा प्राचीन पर बहुत कुछ पाकर भी नवीन पर अपेक्षाकृत कम प्रभाव डाला कुछ अस्तरता है। 'सदादेवी' की रहस्य-साधना एवं 'सुमित्रानन्दन फत्त' नामक पुस्तकों में भी 'मानव' को ने प्रावर्त दृष्टि दिखलाई है।

प्रगतिवादी विचारकों द्वारा यह मुग्न अधिकारतः स्थापित ही किया गया है, विचारित बहुत कम हुआ। उनके आलोचक-प्रतिभा-वीरकों ने प्रकाश की अपेक्षा धुर्वा अधिक दिया। जीवन-भूमि की सहज एवं प्राकृतिक उदय होते हुए भी एतद्गुणीन काव्य के प्रति 'पलायनवादी', 'वृद्धि-वादी विचार', 'स्थितिवादी' अथवा 'संवर्णीत काव्य' जैसे नामों का श्रेय इसी सम्प्रदाय को है। इधर उनके सम्मो की दृष्टि भी परिस्थिति-बरा कुछ बदली है और साम्प्रदायिक प्रतिक्रिया को बचाकर उनमें भी अब कला-रस पर विचार होने लगा है। श्री प्रकाशचन्द्रगुप्त की 'प्राधुनिक साहित्य' पुस्तक में पहले की अपेक्षा अधिक समुचित दृष्टिकोण दिखलाई पड़ता है। श्री डा० सुषोन्द्रवी का पृथुल ग्रंथ भी निकला है। श्री कन्हैयालाल सहल ने भी 'वाद-विवाद' एवं 'छायावाद', 'रहस्यवाद' पर पुस्तकें लिखी हैं। डा० देवराव की 'छायावाद का पतन' पुस्तक में छायावादी काव्य-भारा पर कुछ गहराई से अवरण छोड़ा गया है, पर पुस्तक-लेखन का उद्देश्य प्रतिक्रियात्मक होने से छोटी-छोटी कमियाँ चटकीली करके पहाड़ बना दी गई हैं और अन्धकारों का उल्लेख, स्वयं

है। पुस्तक में आदि-अन्त के प्रशंसालोक होने पर भी मध्य का लोढ़ना स्वर ही प्रधान है।

‘श्चन’ और ‘नरेन्द्र’ के बाद यह भाव-तरंगमयी स्वच्छ गीति-धारा अथ भी सद्वस्त्र में प्रवाहित है। प्रगतिवाद की लांछनाओं से यह धारा मिटी नहीं, क्योंकि उसका स्रोत जीवन के मूल-उत्स से सम्बद्ध है। नवीन धारा की ‘सूक्ष्म-वाद’, ‘अनुभूतिवाद’, ‘वेदना-वाद’ अथवा ‘आन्तरिक सौन्दर्यवाद’—आदि सभी प्रवृत्तियाँ, उसकी जीवन-सम्बद्धता और अभ्यावहारिक, शुद्ध आदर्शों तथा सीति-कला-वाद की विवृत्तियों से मुक्त होकर जीवन-भूमि पर उसके अवतरण के ही संकेत हैं। आदर्श वपार्य के ही परिष्कृत रूप होते हैं और वास्तविकता ही उनका उपादान होती है। बिम आदर्श का मूल वपार्य में मिलने ही अधिक गहराई तक गया होगा, यह उतना ही अधिक भोवकर, रघाती एवं मरान् होगा। वष आदर्शों की बाल-गच्छियों एवं फूल-फलों में वपार्य का रस नहीं पहुँचता, तो वे धूल हैं वष फल होते हैं। उनमें फिर से जीवन रस का स्रवार ही उसकी पुनर्जीव-प्रतिष्ठा है। सत्कालीन सामाजिक एवं व्यक्तिगत आदर्शों तथा जीवन के बदले हुए वपार्य की लाई की पाकर दोनों को सम्बद्ध करने का हम प्रयास ही पुन-दृष्टि की सङ्गता भी। छायावादी सभीर के नये-साजे भोवों ने व्यक्ति-मन के बड़ीमूल, निर्मोह-दुःख बाताफनों को खोल दिया। भीतर की गर्मी भी उमरी और साथ ही दमित बांछाओं के स्वात्पत्कामी उत्कण्ठ भी ऊपर आये। वेदना, निराशा, बीरुधार, पीड़न, भेदन, हर्ष, विवाद एवं खोम के तल भी उठे, पर इन सभी पुकारों में मानकता के जीवन ही ही पुकार है, विवृता ही के विरुद्ध जीतार है। इस काव्य-धारा का अन्तिम लक्ष्य निराशा कभी नहीं सिद्ध की जा सकती। इन सभी धारा-बांदाओं, स्वप्न-अग्रमानों एवं हर्ष-वदनो में जीवन का ही निहोर है, पछा के विरुद्ध गरम-मुक्त गतिशीलता का ही आग्रह है। संस्कार के ये वाक्क प्रकाश के वाक्क और भीक के समर्पक ये। छायावादी दिलोर ने व्यक्ति-

के अन्तर्गत में दबे-सोये सगनों को छुकर जगा दिया, उसके हृदय-मन के निगूड़ कोनों में कुचली आकांक्षा-चिनगारियाँ समीर के छा प्रचेतक स्पर्श से जी उठीं। विभिन्न मनोमुद्राओं और मानसिक स्थितियों में उठीं इन व्यक्ति-चेतना-पुलकित अनुभूतियों में जीवन-मानों के पुनर्मल्यांकन और पुनः स्थापना की स्पष्ट-अस्पष्ट माँग है। नवीन जीवन-वेग से घड़ी नदी की भाँति इस भाव-धारा में आवर्जन-विस्फूर्जन तथा गात्र और भाग भी है, किन्तु आवेग वह जीवन का ही है, अ-जीवन या जीनेतर का नहीं। आगे चलकर यह धारा सारदीय प्रमत्तता से भी शोभित हुई। 'नरेन्द्र' आदि के बाद नेगाली, शम्भूनाथ सिंह, मोती बी० ए०, हंसकुमार तिवारी, प्रदीप, गुलाब आदि से इस धारा ने और अधिक सहजता प्राप्त की है। नेगाली ने हिन्दी प्रगीतों को प्रकृति के सदृश ऋतु में सजाया है। 'हरी पास', 'पीरन' आदि रचनाओं में प्रकृति का पर्याय भौन्दर्य है और परतु-निषण करि की मातृकता की चाराणी से मधुर हो उठा है। नेगाली के काव्य में कौशल-मुलम मातृकता एवं सदृश अभिव्यक्ति का मरुत्त आकर्षण है। उनकी भाव-प्रेरणा में चराणी का मुक, गीति-मग उल्लास है। नेगाली की 'पंछी', 'उमंग', 'पंचमी' आदि कृतियाँ उनकी प्रमत्त प्रतिभा की परिचायिका हैं। 'चतुर्भिन्न-जगत्' में बाहर अर्थोत्थान की विवशता के कारण नेगाली की मल्लाप्य-प्रतिभा अपने गीतों में लगभग और हिन्दी काव्य साहित्य में उनके नवीन दानों का कम रक गया। नरेन्द्र तो बरा से भी 'अभिराम्य' कर रहे हैं, पर नेगाली की बद उल्लसित रंज-ध्वनि अब हिन्दी काव्यों के निष करने की ही बात रह गई। भी आली प्रभाद सिंह, कुँवर चन्द्रप्रकाश सिंह तथा चन्द्रप्रकाश शर्मा की रचना भी अब उस को से नहीं निकलती। गया के हंस कुमार तिवारी और रिदा के प्रसिद्ध गायक कवि भीरानदी कन्नन राज्जी के परिमार्जित स्वर सुनने को अदरप मिल जाते हैं।

'रचना' के बाद बीरन-बीरन की गर्त-बाग की आगे बढ़ाने वाली में बाटी के भी शम्भूनाथ सिंह का स्वर नया किन्तु बड़े महान का है। एन

१९४० के बाद कविता के क्षेत्र में अपनी 'रूप-रश्मि' लेकर ये पहली बार प्रविष्ट हुए। 'रूप-रश्मि' में कवि के 'रूप' की व्याप्त और सौन्दर्य की तृप्ता का मुक्त-स्वर साध है। कवि ने मुक्त रूप में जीवन की वातनाओं को अभि-नाया है। मारण नहीं, एक स्वस्थ उपयोग उसका पथ है। इन कविताओं में एक बात बड़े स्पष्ट रूप से लक्षित होती है कि उसकी मूल-व्याप्त में ज्वाला की अपेक्षा सूदा का तत्त्व प्रधान है। रूप-सौन्दर्य के भोग की तृप्ता एवं तृप्ति को कवि ने ऐसे 'प्रतीक' और 'अप्रस्तुत' प्रदान किये हैं कि उनके मानसिक पुनरानयन द्वारा निर्मित चित्रों की गहराई में मन डूब जाता है। ऐन्द्रिक अनुभूतियों की ऐसी मुक्तदामिनी एवं तृप्ति-कारिणी अभिव्यक्ति उस पीढ़ी के किसी भी कवि में नहीं मिलती। धीरे-धीरे भी शम्भूनाथ सिंह का नाम हिन्दी के प्रमुख गीतकारों में जाने लगा और नवीनतर पीढ़ी के तद्वर्ण कवियों का एक वर्ग ही उनके सम्पर्क में आकर गीत-सृष्टि करने लगा। भो महेन्द्र, नामर सिंह, हरिमोहन, बबकितास, एवंप्रताप सिंह, विष्णुदेव नारायण शाही, नर्मदेश्वर उपाध्याय से लेकर कुंवर बहादुर सिंह, रामदरश मिश्र, केदारनाथ सिंह, 'अधीर' आदि नव-युवक कवियों की प्रारम्भिक काव्य-साधना शम्भूनाथ सिंह के सम्पर्क और प्रेरणा में ही उठी है। उनके प्रतीकों की नम्यता एवं सादृश्यता में परिमार्जित कवि एवं प्रभाव-सृष्टि का मोहक आकर्षण है। 'छायालोक' उनके गीतों का द्वितीय संग्रह है। इसी संग्रह ने हिन्दी-संसार पर उनकी गीतकार-प्रतिमा का सिक्का बसा दिया। प्रेम एवं सौन्दर्य-सम्बन्धी अनुभूतियों और आँकों की ऐसी रसमयी अभिव्यक्ति आष अल्प दुर्लभ है। 'प्रसाद', 'पन्त', 'मियाला' एवं महादेवी के गीतों की भाव-साधना निरचय ही 'छायालोक' के गीतों से कहीं ऊँची है और 'बच्चन' की व्यक्ति-चेतना तथा उनका भाव संवेग अवश्य ही अधिक प्रबल है, किन्तु शम्भूनाथ सिंह के गीतों में 'प्रधान-वशी' के कवियों-सी न चटितता है और न बच्चन-सा अभिवादादी प्रखर स्वर ही। उन्होंने 'पूर्व-छाया-शुक्ल' भावानुभूतियों को, जीवन की सहकथा, एवं 'बच्चन' के पक्ष 'व्यक्तिवादी स्वर' को

भंगिमा से अभिव्यक्त किया है। सन् १९४५ में 'छायालोक' प्रकाशित हुआ। 'निवेदन' में कवि ने लिखा है, "जीवन के प्रथम प्रभात में जीवन और चगत् के सौन्दर्य की जो रंगीनी 'रूप-रश्मि' में चित्रित हुई, यौवन की चढ़ती बेला में सत्य की प्रखर किरणों ने उसे मिटा दिया। जीवन के पथ पर बढ़ते हुए कवि के सहज-सुकोमल मन ने भ्रान्त-क्रान्त होकर विधाम चाहा। उसे जीवन के सपनों की शीतल छाया अनायास मिल गयी। मन को उस छाया में विभ्रान्ति मिली, आगे की यात्रा के लिए आवश्यक शक्ति मिली। 'छायालोक' में उन्हीं भ्रम और विधाम के क्षणों की विविध अनुभूतियाँ अभिव्यक्त हुई हैं। ये कविताएँ जीवन के मीठे-कड़ुवे सत्य की स्वप्निल छायाएँ हैं।" 'निवेदन' में आये 'मीठे-कड़ुवे सत्य' और उनकी 'स्वप्निल छायाएँ' परिलक्षणीय हैं। इन गीतों में स्वर जीवन का है, उसके संघर्ष का भी। वह मीठा अर्थात् सुखद क्षणों की मधुर स्मृतियों वाला भी है और कड़ुवा अर्थात् दुःखद स्मृतियों वाला भी। जीवन-संघर्ष में प्राप्त सुख-दुःख की अनुभूतियों का इन गीतों में गान है, पर उनमें नग्न अभिव्यक्ति की प्रत्यक्ष उदप्रता नहीं, उस पर स्वप्निल छाया डालकर अर्थात् उन्हें कहरना से रचित कर उपस्थित किया गया है। शम्भूनाथ सिंह जी के गीतों में आये प्रतीक एक नवीन आभा और अभिव्यक्ति से कामना उठे हैं। उनकी वर्ण-योजना भी बड़ी आकर्षक एवं स्मणीय होती है। कवि को 'ज्योति' और 'किरण' से बड़ा प्रेम है। 'आरती' प्रतीक भी, प्रायः प्रयुक्त हुआ है। 'अप्रस्तुतों' और प्रतीकों की तात्काली तथा 'प्रस्तुतों' के साथ 'अप्रस्तुतों' के प्रभाव-साम्य की योजना अपनी सहज सुन्दरता के कारण भावों में एक परिष्कृत प्रकाश की छटा उपस्थित कर देती है।

'प्राण, तुम दूर भी प्राण, तुम पास भी' तथा 'रूप के बादशाह-विराजों में 'अप्रस्तुत' अपनी प्रभा और प्रभाव से अनुभूतियों को प्रोत्पन्न बना देते हैं। इनके 'अप्रस्तुतों' में रूपाकार के साम्य की अपेक्षा अनुभूति-साम्य की मधुर व्यंजना प्रधान होती है। जीवन की वांग्मना और रूप-सौन्दर्य तथा प्रेम की

कविवर प्यास सम्भूनाथ के गीतों का प्राण है। उनके गीतों में न तो निवृत्ति का मिथ्या प्रदर्शन है और न प्रकृति का श्रंका बेग, उनमें स्वयं प्रकृति और जीवन तथा जीवन के मानवीय बदलानों के प्रति सहज भोग की अभिलाषा एवं सुख-शालीनतामयी लहराहट है। मिलन-लक्ष्यों की ऐसी यादें एवं दृष्टिभरी अभिव्यक्ति आध के गीतकारों में अत्यन्त विरल है। स्वयं-मुलभित लक्ष्यों के रात-दिनों के प्रति कवि की अनुभूति दर्शनीय है—

‘दिन के प्रणय-हास !

निशि प्यार के पार !!

झड़ती रही ले प्रणय—

—नाथ हर सौंस !!

पर सत्य कय हो सदा स्वप्न-अभिसार ।’

(छायालोह)

वेन्द्रियता के लिए शंगरेबी का कवि कीटम विरह-प्रसिद्ध है। आध के हेन्दो-गीतों में भी सम्भूनाथ सिंह की वेन्द्रियता भी एक नवीन दस्त है। उसमें प्रति और प्यास, भोग और संकुम, भाव और कला का अङ्गोपा अङ्ग है। अन्धी वेन्द्रियता और हृन्-सौन्दर्य की प्यास उनके गीतों में निरन्तर परि-कृत होती गई है। मदीको के प्रकाश में जीवन-सौन्दर्य की सहज अभिलाषाएँ अभिव्यक्त होकर निर्गुण हो उठी हैं, निराशा और ललक पुनीत बन गई हैं—

‘उद्योतित किया डार !

जीवन-शिरसा पार !!

जलवा रहा !

भारती-वीथ में प्यार !!

पर सौंध पाये किसे ये किरण-तार ।’

(छायालोह)

‘हो बड़े नयन-ध्वंसे गीतों में कबलीकी लस-भादकटा, नर्त की
■ मृति की विविध मुद्राओं में कलुमृत किन्हीं नयनों की मूर्त्तिया

सद्वृत्ता के साथ स्वरमाख हो उठी है। 'वन्दी नयनों में बन्द हुए दो खुले नयन' जैसी पंक्तियों का विरोध-बनित सौन्दर्य, कला के पद्मरात में भाव से विरहित नहीं, भाव-सहयोग से परिपुष्ट और रससिक्त है।

'निराला' जी के चित्त-विक्षेप के बाद सुश्री महादेवी वर्मा ने एक प्रकार से 'साहित्यकार-संमद' के माध्यम से साहित्य और साहित्यकारों की रचनात्मक और व्यावहारिक समस्याओं का संचालन अपने हाथ में संभाला, 'पन्त' जी की जनमीयता अभी तक उन्हें जनता के कोलाहल से दूर रखे रही। उन्होंने जहाँ छायावादी काव्य-धारा का समर्थन, विश्लेषण और प्रवर्धन किया, वहीं उसकी सीमाओं की ओर भी अंगुलि-निर्देश किया। छायावादी कवियों को चुनौती देकर सावधान करते हुए उन्होंने कहा, "छायावाद के कवि को एक नये सौंदर्य-लोक में ही यह रागात्मक दृष्टिकोण मिला, जीवन में नहीं; इससे वह अरुण है।" "अभ्ययन में मिली जीवन की चित्रशाला से बाहर आकर, जड़ सिद्धान्ती का पापेय छोड़कर, अपनी सम्पूर्ण संवेदन-शक्ति के साथ जीवन में घुलमिल जायें।" महादेवी जी ने इस काव्य-धारा के सीमान्तों और अतिरेकों की ओर नये कवियों को सावधान किया। इन कवियों ने अपनी सौन्दर्य-पिशाचा को माना कहना-वित्रों की सृष्टियों में शान्त करने का विजम्बित प्रयास किया था। इसका परिणाम यह हुआ कि जीवन का व्यापक प्रसार और उसकी अनेकमुली समस्याएँ अपेक्षित अवधान न पा सकीं। उन्होंने अपने पाठकों और स्वयं को जीवन के धूलि-धूम से ऊपर उठाकर, मुन्दरता के मधुर आलोकमय लोह में रमाने का प्रयत्न अधिक किया और उस मधुर लोक के आलोक से घाती के धूलि-धूम को सभाने-बसाने का प्रयास कम। इसका परिणाम यह हुआ कि साधारण मानवता के साधारण-व्यक्तिगत पक्ष वहाँ उड़कर अपना स्थान न बना सके, हाँ नीचे की धूमिलता से मरी उनकी शालों को इस चित्रलोक के प्रसार से सन्तवना और

बोध अनर्थ मिला। इन कवियों की कविताओं में अलौकिकता एवं अशरीरिता का जाने-अनजाने आया हुआ तत्व, उन्हें आत्मसात् कर सकने के मार्ग में उन साधारण के लिए अवरोधक रहा। 'छायावाद' के 'तृतीय चरण' के इन नवीन कवियों ने अपनी कल्पनाशैलता, प्रेम सौन्दर्य की प्यास, प्रतीक-प्रियता, ऐन्द्रियता एवं साधना को जीवन में झुला-मिलकर दृष्ट कराना चाहा। ये उड़ते भी ये तो धरती और जीवन तथा मानव हृदय की सद्म-वासना भूमि से नाता तोड़कर नहीं। 'प्रथम चरण' के कवियों ने एक असाधारण सौन्दर्य-शोक में अपना नीह बनाया था, 'द्वितीय चरण' के कवि (वन्दन, मगधती चरण वर्मा, नरेन्द्र आदि) वैयक्तिक संघर्ष-जनित स्वीक और पण्डित-प्रतिक्रिया से बिर गये थे, 'तृतीय चरण' के कवि (शुभूनाथ) भारतीय, इसकुमार तिवारी, विजयदेव नाथयश शाही, महेन्द्र, गिरिधर, 'धिरज' श्री हरि, रमानाथ अक्षरधी, 'सेवक' प्रेमप्रकाश गौतम, 'प्रकाश', 'मुग्ध', बलजीत सिंह 'विरागी', रामहरण, किछोर, अशान्त, नामवर, नम्रदेव, हरिमोहन, 'नीरज', 'अमर', 'दिनेश', आदि जीवन और समाज के संघर्षों की आशा-भरी दृष्टि से स्वीकार कर अपने-जब-विजय के गीत गा रहे हैं। इसलिए उनके रहस्य-वर्णों में हमें अधिक अपमान, मानवपन और परलूपन मिलता है। इन बातों में हमें अपने मन को खींचकर किसी ऐसी अत्युत्कृष्ट भूमिका पर नहीं बिठाना पड़ता, जहाँ हमारा दम कुलने लगे या जहाँ की ऊँचाई से हम सहम उठें। यहाँ मानवता का निर्यास और जीवन की सद्मता है।

अपनी 'हारिका' में 'नन्दलाल' को 'हृन्दलाल' और 'वन्दमाली' 'शुन्दमाली' बन जाने की मनुहार करने वाले 'भोरही-शेखर' समाधीत पाण्डेय 'अधु' और, 'रवाकर', 'रखाल', तथा 'सुरेश' की ब्रह्म-भारा काव्य-परंपरा को छायावादी रंगीनी और भाव-सूक्ष्मता एवं विचो-पमयता की छुरा से भाँवर कर देने वाले 'विरज' और 'निराज' का

हिन्दी साहित्य-सम्मेलन के समापति थे, तो उन्होंने अपने भाग्य में इन विरहों के रचयिता का बड़े प्रशंसा और सम्मान-पूर्ण शब्दों में स्मरण किया था, यता नहीं हिन्दी लोक-साहित्य की यह छमर विभूति जब प्रकाश पा सकेगी ! भी 'विश्व' जी ने अपने सबैयों को ब्रजभाषा में ही लिखा है, किन्तु उनमें आधुनिक गीतों का सा चित्र-समुपन, कल्पना-वैभव एवं भाव-सूक्ष्मता की निधि मरी होती है। उनके ये सबैये ब्रजभाषा की भरती परंपरा में नवीन प्राण-प्रतिष्ठा करने वाले हैं ही, उन्होंने खड़ी-बोली में बड़े सुन्दर गीत भी लिखे हैं और आज भी वे लिखते जा रहे हैं। आन्तरिक भावों की निष्कपट व्यंजना, पीका की निरछल लक्ष्य और प्रेम सौन्दर्य की स्वच्छ अनुभूतियों उनके गीतों की विशेषताएँ हैं। वे ब्रजभाषा की विशेषमत्ता के मजे बधि हैं अतः उनके गीतों में भी चित्रों का उत्तमाव, अलङ्कार एवं भावयोगी कल्पनाशीलता तथा अस्पष्ट अभिव्यक्तियों मरी होती। 'विश्व' जी के जीवन की सचाई उनके गीतों की भी निधि होती है।

भी धर्मवीर भारती की कविताएँ उन्हीं के समान पान-कूल-धी हलकी, कल्पनाओं की मलयगी बहार से भीमती, सहज, सरल, हलक्य, एवं रोमानी होती हैं। उनकी अनुभूतियों में उनके सहज-रिमत मुख के ऊपर झलमलाने वाले धूप-धरम की-सी ही सादृश्यता है, हरियालापन है। भारती के गीतों में उनकी लाली आँखों से रेंती मपी प्रकृति अपनी विविधता में जैसे उतर आई हो, -बन्धी किरन, भीमार किरण, बंदेलन की बली, गुलाबी पैलुगी, सुरमई आभा, उदास जलपरी, बाँदी की बालू, केसरिया सुरज ! सरहंत, उड़ूँ और कोलबाल की बिबेयी से लिया गया उनकी भाषा का पुरव अल हिन्दी के भावी गीतों के निरतीर्यगम का प्रकाद बन जाय तो क्या कोरवर्ष ! उनकी भाषा में विशेष्य उसके प्राण होते हैं, जिनको वे अपनी अनुभूति के रंग और कल्पना की चटक से सजीव बना देते हैं। 'द्वितीय संस्करण' के पृ० १६० पर आई उनकी 'उदास नुमा' शीर्षक कविता उनके 'बंदेलन' की

ताज़गी, उनकी अनुभूतियों की झोली, विचित्रता और उनकी मासूम मनुहारों का सफल नमूना है। 'तुम चली प्राण जैसे भरती पर लहराये सरसात'—गीत में उनके कल्पना की निर्माण-विगटता और विशालता के साथ उसमें, भाव के साथ उसके आनुपातिक सम्बन्ध की निर्वाह-क्षमता भी दर्शनीय है। प्रायः विराट् चित्रों के ग्रहण करने पर चित्रपटों की विशालता के कारण, उसमें उस चित्र के प्रेरक मूल-भाव का अभाव हो जाता है, पर इस गीत में 'अप्रस्तुतों' के घोरे में प्रस्तुत का रूप अत्यन्त सुस्पष्ट है। 'भारती' की भावुक कल्पना अत्यन्त तरंगशील है। आज के पर्याय-विकल और समस्याओं के पापाय से हँकने वाले इस युग में कल्पना की ऐसी अछूती ऊँचाइयों अत्यन्त विरल हैं। इसका कारण 'भारती' के उन्मुक्त व्यक्तित्व की सहज-सरल तरलता है। लगता है, भारती एक खेत है—सदा बरता हुआ और गँदलेपन से दूर! उनकी यही मुक्त-प्रवाहशीलता और सीमाओं में डलभूकर रुक न जाने वाला उत्साह 'भारती' को कच्चे काँच-सा निर्मल बनाये हुए है, नवनीत सा कोमल और ठंडे लोहे-सा दृढ़। भारती रूप के फीरोज़ी ओठों पर ही बर्बाद होकर रह जाने वाले कलाकार नहीं, वह तो उनकी हार्दिक सत्यता का प्रमाण है; उनकी मुक्त कल्पना मुक्त तलेटियों और इतिहास की ऊँचाइयों तक समान रूप से उंचरण करती है—

‘सृजन की यकन भूल जा देवता !

अभी तो पड़ी है घरा अधवनी,

अभागे पजक में नहीं खिड़ सकी

नयल कल्पना की मधुर चाँदनी ।

अभी अधखिड़ी व्योमस्ना की कली

नहीं जिन्दगी की मुग्धि में सनी—

अभी तो पड़ी है घरा अधवनी

अधूरी घरा पर नहीं है कहीं
अभी स्वर्ग की नींव का भी पता ।'

(‘थके हुए कलाकार से’, द्वि० सं० पृ० १८१)

ताज़े अदरक़ों के मंतर से झँकती हुई एक ताज़ी सौन्दर्य-
दृष्टि देखिए—

‘इन कीरोखी होठों पर अरवाह मेरी जिन्दगी !

गुलाबी पँसुरी पर एक हल्की सुरमई आभा,

कि क्यों करबट बदल सोती कभी वासान की दुपहर !

इन कीरोखी होठों पर !

(‘गुलाब का गीत’, वही पृ० १८५)

‘भारती’ की दृष्टि में कविता ज़बानी का प्रतीक, आदमीयत की
निशानी एवं सौन्दर्य का स्रोत है—

‘मर गई कविता ?

जबानी मर गई

मर गया सूत्र सितारे मर गये

मर गये सौन्दर्य सारे मर गये

सृष्टि के आरम्भ से चलती हुई

प्यार की हर साँस पर पलती हुई

आदमीयत की कहानी मर गई ।’

(‘कविता की मौत’ वही, पृ० १०१, १०२)

‘भारती’ कविता की मुक्ति के प्रति आरम्भ से ही सजग है और

‘कविता की आदजादी’ को ‘अपार्षित बल्पनाओं, टेढ़े-मेढ़े शब्द-जालों,
असंग रूपों और उलझे हुए जीवन-दर्शन की शिलाओं’ से मुक्त
करने के निश्चाली और प्रयासी है । उनकी भाषा-महिमा को ही भ्रम
से उनका लक्ष्य मानकर आज चाहे हम उसे ‘प्रयोग’ कहें या ‘प्रयो-
गवाद’, किन्तु भाषा-प्रयोगों की अपेक्षा भारती के मुक्त भाव-वैभव

और जीवनापेक्षी पूर्वाग्रहीन कल्पना-विस्तार में ही उनकी सच्ची सफलता है। आकाश से घरती, स्वप्न से सत्य और कल्पना से जीव की ओर उत्तरोत्तर अवतरण उनके कवि का विकास-पथ है, भाव का रीति-सिद्ध नहीं।

‘शाही’ में हिन्दी की वर्तमान गीत-बाराह ने प्रकृति के मनोरम चित्रों और सहज रूपों के प्रति मस्ती और मातृकता से भरी हुई एक चित्रकार की रंगमयी दृष्टि पाई है। प्रभाव, वस्तुतः आदि पर लिखे गये उनके गीत अपने कल्पना-रंगों एवं आनुभूतिक द्योति में विशुद्ध स्वानुभूति-निरूपण गीतों से कम तल्लीनकारी नहीं हैं। उनमें बहिर्वादिनी अन्तर्मुखीनता है, अतएव उनकी समस्त कल्पनाद्योतता और मातृकता विशुद्ध वैयक्तिक अनुभूतियों के अंकन में न उलझकर बाह्य जगत् का ही अपने आन्तरिक वैभव से शृंगार करती है। इसे ‘मानव-भावाक्षिप्त’ वर्णन की कोटि में नहीं ले सकते, क्योंकि यहाँ प्राकृतिक संवेदना का हेराभास नहीं है, जहाँ मोक्ता अपना वैयक्तिक अनुभूतियों के रंग में बाह्य सृष्टि को रंग देता है, वरन् यहाँ बाह्य सृष्टि के ही सुन्दर-समाकर्षक दृश्य अपने प्रभाव से कवि के मनस को प्रभावित कर देते हैं और वह उत्तलित होकर अपनी पूर्व संचित राशि से उनका बर्णन करने लगता है, उन्हें सरूपता देने लगता है। ‘शाही’ जो की कहना भी बड़ी समृद्ध है, किन्तु वह मारती जो की कल्पना की भाँति प्रकाश की लपकें (Flashes) नहीं छोड़ती चञ्चल, वरन् वह सत्यता के साथ चित्र-संगुपन करती है।

*शाही की ही कल्पना से प्रति-प्रकाशित सीमाहीन विस्तार हो...

कहीं गा रहा दूर कोई प्रभाती !
 बिभा ने चित्तिज के अरुण-द्वार खोले,
 प्रभा ने खिल्लये कनक-पुष्प मोले !
 मलय बात की रेशमी-डोरियों पर,
 मलय-से उठे कल्पना के दिङ्गोले !
 सुरभि-महज्वित हो गगन मुस्कराता,
 बह्नी रुश्मियों ज्योति के गीत गाती !'

—('प्रभात' कविता से)

'शाही' जी की भावुकता में संवेग का बेग होता है और 'भारती' जी की भावुकता में शासन, इसी से 'शाही' जी का आवेश कभी-कभी विषा-स्वप्न की कोटि में पहुँच जाता है। प्रकृति के दर्यों की सहज-सुगमा 'शाही' जी की मस्ती-मरी भावुकता के बेग में कितनी रंगीन हो उठी है—

'भरती का बेसुप नव यौवन ।
 गर्व-कुटी के द्वार खुले
 उस ओर गगन की सीमा पर ।
 सुर बालाओं का स्वर आया
 मलयानिल सदरों में बढ़कर ।
 टीलों पर सोई धूप हँसी,
 हो गये गुलाबी गाछ सरल ।
 ओ दबा रहा, वर दब न सका,
 रस फूट पड़ा पाषाणों में ।'

—('कागुन')

'ऊँ' के हृदयों की भी रबानी कितनी मस्ती के साथ हिन्दी में सँवर रही है—

'लहरा रहा है मुझ पर किस जिन्दगी का आँचल,

जो उठ रहे हगों में छवि के हजार बादल !
 कुछ इस तरह हुआ दे कि न फिर मिटे सुमारी,
 चलना चलूँ जहाँ तक बजती रहे ये पायल !
 हों मुस्कराती जाओ जो धूप की सुमारी,
 यह आगिरी भफुर है, यह आगिरी कहानी !"

—('धूप का सागर')

'छायावाद' के 'द्वितीय चरण' में जो विद्या महादेवी जी के गीतों की है, 'तृतीय चरण' में यही विद्या भी महेन्द्र के गीतों की। विपरीत-विस्तार और आनुभूतिक विविधता से ऊपर उठकर, सन् १९१० के बाद से छायावाद की गीत-धारा महादेवीजी के गीतों में भाव-साधना की एकान्वित एवं बला की परिष्कृति के एक आधुन्य स्तर को स्पर्श करती है। उसमें वैयक्तिक ध्वनि का साधना योग का अप्रतिम आलोक आगमना उठा है। इसी प्रकार 'तृतीय चरण' में आकर रूप, प्रेम एवं व्यथा के गीत, भी महेन्द्र की जुनी गिता रचनाओं की स्वानुगुण, सादृश्य, भाव-निर्गत की एकान्विता एवं शब्द-साधना की लज्जता से आकर्षित बन गये हैं। स्पष्ट है कि इन गीतों की सीमाएँ भी नहीं हैं, जो महादेवी जी के गीतों की। इनमें भी वैयक्तिक ध्वनि आगमना की ओर झुक गयी है, पर जो महादेवी 'निर्गुण' का वर्णन के अनुसार महेन्द्र के गीत 'तृतीय चरण' की श्रमा है। उनके 'आत्म-ज्ञान की बात गुह्यता जीवन का विश्व बन गयी 'ध्वनि व्यथा के बाधन मन में', 'जो स्वप्न की ध्वनि, जो स्वप्न की श्रमा' और 'मैं गुह्यता खाना न भईगा, तुम गुह्यता खाना न—' आदि गीत (१२६) के क्षेत्र गीतों में गिने जाते हैं। महेन्द्र की अनुभूति की कवि-विशाल-गुह्यता है। इनमें 'दुःख-द्वन्द्व' एवं व्यथा के वर्णन नहीं होते।

जो विश्व-ज्ञान का अन्तर्गत, 'तृतीय चरण' के अन्तर्गत विद्या की लज्जता अनुभूति की गीतों का गुह्यता वर्णन

मृत्यु, चिंता और ध्वंस की अनुभूतियों से पाठक-भोक्ताओं को हृदय को ओतप्रोत कर देने में इनके टक्कर के गीत इधर उधर कम लिखे गये हैं। इनमें सवेगों का बड़ा सचन वातावरण बना रहता है। संवेदना इन रचनाओं का प्राण है। भी रमानाथ धरती का 'आग पराग' उनकी तरुण्य के आग पानी और स्वप्न-लोक का भावक-स्वर संग्रह है। सहजता और सरलता इनकी विशेषता है। इनमें जवानी का उत्साह भी है और खुमारी भी। जी नरेश कुमार मेहता ने भी इसी नवीन धारा के 'तृतीय चरण' में ही लिखना प्रारम्भ किया है। उनके ऊपर छायावादी युग के सभी संस्कार वर्तमान हैं। प्रतीकात्मकता, ध्वन्यात्मकता, साक्ष्यिक मूर्तिमत्ता, प्रकृति-मानवीय चेतनारोष के साथ स्थानुमूर्ति-निरूपण की अन्तर्वादी दृष्टि उनमें भी उसी प्रकार परिलक्षित है। इधर 'प्रयोग-वाद' के नाम पर असम्बलित 'अप्रस्तुत-विधान' और अन्तर्मेन की अपरिपक्व दृष्टियों के गद्यात्मक विन्यास के साथ-साथ बौद्धिक दृढस्थता की दमन अवस्था ही उनमें भी प्रमुख हो गई है, पर उनकी प्रारम्भिक रचनाओं में जहाँ प्रयोग की बहिरंगत प्रसुद्धता प्रमुख नहीं और भावनार्थ अनुलित कल्पना के सहारे मूर्तिमत्ता की ओर बढ़ी है, रसावेश और सौन्दर्यानुमृति का अच्छा पुट मिलता है। 'त्रितीय सप्तक' के पृष्ठ १२६ पर आई 'उपस' रचना में वर्ण-विधान, मूर्ति-चेतना पर आश्रित भाव्य चिन्तों एवं कोमल-कमनीय कारणों के सहारे चलनेवाली भावुकता परिलक्षणीय है—

'नीलम लंछी से कुंकुम के स्वर गूँज रहे।

जमी महल का बाद

किसी आतिथन में ही दूबा होगा

जमी नींद का फूल मृदुल

जोहों में मुसकाता ही होगा ॥

नींद-भरे पय में बैतालिक के स्वर सुखर रहे !

प्रकृति के चित्र भी 'मानवीकृत' होकर सुन्दर 'अप्रस्तुतों' से सज्जित हुए हैं—

‘अमराई में दमयन्ती—सी पीली पुगम काँप रही है ,

पृ० १२३ पर आयी 'किरन धेनुएँ' कविता में वैदिक-कल्पनाओं के प्रभाव में जो सांग रूपक बोधा गया है, वह वैदिक युग की वस्तु मले ही हो, आज के युग में बुद्धि द्वारा छोड़ा गया ही लगता है, फिर भी कवि के शब्द-संचयन-प्रयोग में नवीनता तो है ही—

‘सदयाचल से किरन-धेनुएँ

हँकला रहा वह प्रभात का ग्वाला !

पूँछ उठाये चली आ रही

क्षितिज-जंगलों से टोली ।

दिखा रहे पय, इस भूमी का

सारस मुना-मुना बोली ।’

दूसरा 'अप्रस्तुत-विधान भी नवीनता के नाते दर्शनीय है—

‘सोने की वह मेघ धील,

अपने चमलीले पंखों में ले अम्बुकार

अब बैठ गयी दिन छंटे पर । (पृ० १३९)

‘द्वितीय सप्तक’ में ही कवि ने यह घोषणा की है कि ‘विद्वत्नी अपनी छायावादी एवं रहस्यवादी रचनाओं को मैं कविता नहीं मानता, क्योंकि किसी भी प्रकार के प्रभाव से लिखी गयी कविता को द्वितीय भेरी का काव्य कहना होगा ।’ कवि ने अपनी इन रचनाओं को प्रकारान्तर से प्रथम भेरी का कहा है, लेकिन फिर न जाने अपनी उक्त ‘उत्तर’ रचना का मेहता जी ने क्यों यहाँ स्थान दिया, जो छायावादी काव्यभाग के बाहर की चीज़ है ही नहीं, हो ही नहीं सकती । भी हरि-मोहन की रचनाओं में कैशोर-रत्न की प्रधानता एवं माध-कहना में

रोमानी रंग की साजी छुटा है। इनकी वर्ण-रचना भी बड़ी प्रिय होती है। मोहल सौन्दर्य-तृष्णा एवं वासना से प्रेरित प्रकृति से लाये गये अप्र-स्तुतों द्वारा निर्मित चित्र नीच-नीच में बड़ा उन्मद घातावरण छा देते हैं। श्री रामधर सिंह ने विशिष्ट भाव-मुद्रा में प्रकृति के सुन्दर चित्र उरेहे हैं। इन चित्रों में प्रकृति के 'मध्यकाल' के वाक्य से प्रभावित वर्ण-विन्यास हैं। जिस तरह से श्री हरिमोहन की प्रेरणा रूप सौन्दर्य है, उसी प्रकार श्री रामधर सिंह की प्रेरणा प्रकृति के विविध रूप हैं। 'झुप-झुप धान के समूह में, हलर हलर सुनहला बिहान'-जैसी वस्तुओं में ध्वनि एवं गति दोनों के द्वारा वस्तु-वचन को प्रधानता मिली है।

श्री रामधर के 'वय के गीत' संकलन में कवि की गतिमान तद-र्याई के जीवन स्पर्श के गीत संग्रहीत हुए हैं। निराशा और विविध मानसिक उलझावों को छोड़कर कवि की प्रतिभा ने, वय पर विश्वासी और स्पर्श-शील जवानी की गति और चरित के गीत गाये हैं। 'जिन्दगी की राह पर' (पृ० ३) और 'चल रहा हूँ' गीत जवानों की जवानी के विश्वास के गीत हैं। जौनपुर के श्री 'सुध' ने अपने गीतों में प्रेम की रीझ और स्नेह के लोनेपन पर सुन्दर कविताएँ लिखी हैं। उनकी अद्वैत 'प्रणय' और 'माधव-शक्त' रचनाएँ प्रेम सौन्दर्य की सुबस से रस-वेशल और राग मसृष्ट हैं। श्री बलजीत सिंह 'बिरागी' की कविताओं में तदर्याई की उन्मुक्तता और निर्वाच गति है। श्री कपिलदेव सिंह 'कपिल' की 'अवधिमा' और 'मेषदूत' के गीतों में भावों की विदग्धता और निरङ्कुल पीड़ा की कसक है। कानपुर के श्री 'नीरज' में उदू की चबलन और 'बन्धन' की प्रवृत्ति-जनित निराशा की बनता है। जौनपुर के श्री 'सुबनेश' ने 'प्रसाद' जी के 'श्री' की पद्धति पर 'रोदन' नामक पुस्तक लिखी है। श्री रवीन्द्र 'समर' के शुद्ध वक्षना एवं प्रेम-भावना के सरंगी गीत दोतीन वर्षों से ही काफी पसन्द किये जाने लगे हैं। गोरखपुर के श्री भवशकुमार के गीत

भी बना-गिरन होते हैं। इसका के 'शिशु' ने बनाउरियो के अति-रिक्त तू की गङ्गा की विषय-व्यक्ति पर हिन्दी में कविताएँ लिखी हैं। भी बनचोर विह 'रंग' एटा के तू को गङ्गा के हिन्दी तू के कवि-गङ्गातनों में अनवरत करतल-वर्णन के बीच कहे-सुने जाते हैं। 'रंग' जी की कविताओं की संविद्य गङ्गातनों-जी हवा है, तिनका प्रत्येक पद स्वतंत्र होता है।

१. दिल्ली के भी सम्प्रदाय 'शेष' और देवदत्त 'दिनेश' की कविताएँ भी उसी भेषों की हैं जिनमें उत्तर प्रदेश के सर्वप्रथम 'शिशु' 'रंग' और 'नीरज' आते हैं। 'शेष' जी की कविताओं में छंद-छंद विषयों का संगुणन विशेष सुन्दर होता है। श्री चन्द्रचन्द्र 'मुमन' ने गङ्गा के अतिरिक्त कविताएँ भी सुन्दर लिखी हैं।

'विहार के कवियों में श्री आचार्य जानकीवन्तम शास्त्री, 'प्रभात' हंसकुमार तिवारी नारायण, रुद्र, किशोर 'सेहल' एवं 'अद्यान्त' के नाम विशेष रूप से सामने आते हैं। शास्त्री जी संस्कृत के उद्भट विद्वान् हैं और 'निराला' जी के भक्त भी। 'निराला' जी के श्रवणों एवं मन्त्रों में हमें कुछ निराले जीवत की आशा करना हो चाहिए। उत्तर-प्रदेश के श्री गंगाप्रसाद पाण्डेय और विहार के शास्त्री जी इसी कोटि में आते हैं। शास्त्री जी के गीतों में संस्कृत की परिभाषित पदावली के साथ भावों का भीगापन बड़े चालेस के साथ व्यक्त होता है। 'मेरी जीवन के बच तरी' और 'किसने बोंसुरी बजाई'-गीत भाव, बंध और संतुलन की दृष्टि से बड़े सघे हुए गीत हैं। उनके भाषा-संस्थान पर भारतीय शास्त्रीय संगीत का घना आवरण है। श्री हंसकुमार तिवारी के गीतों पर भी शास्त्रीय संगीत का प्रभाव है, पर जहाँ शास्त्री जी में व्यक्ति की उन्मुक्तता का प्राधान्य है, इनमें हृदय का विकृतता का स्वर प्रगाढ़ है।

: कविविधियों में सर्व सुभी विद्यावती 'कोकिल', मुमिजा कुमारीसिन्हा, शान्ति एम० ए० रमाशिव, 'स्नेह' एवं 'सुधा' के नाम विशेष उल्लेखनीय हैं। 'कोकिल' जी में प्रशय की त्यागमयी, साथ ही मोग के प्रति अतिरहकार की साधना प्रधान है। 'शुद्धी रो, रस बरसे मैं मीरों' में मीरा-सी प्रेम-पुकार भी है। मुमिजा जी के गीत अनुभूति के साथ चिन्तन का आधार लेकर चलते हैं। 'शान्ति' जी के गीतों में माधुकता के साथ दर्शन की चिन्तना भी है, पर मुमिजा जी और शान्ति एम० ए० के गीतों में प्राणों को हिला देने वाली आकुलता नहीं होती, चिन्तन का एक सुलभ लक्ष्य होता है। 'सुधा' जी के गीतों में भाषाकुलता की भाषा इन सबसे अधिक है। इसी से उनकी रचनाएँ अधिक हृदय-रशी होती हैं, पर उनमें चिन्तन की पुष्टता उतनी नहीं।

छायावादी भाव साधना से प्रारम्भ गीतों और कविताओं की यह जीवित परंपरा 'प्रसाद' से प्रारम्भ होकर उत्तरोत्तर जीवन की व्यापक विविधता की स्पर्श करती हुई मानव के मर्म के निकट आती जा रही है। इनमें यदि साधना और व्यक्तित्व में अन्तर्मुख होकर तृप्ति के स्वप्न देखे हैं, तो दृष्टर होकर जीवन की अनेक-मुखी संवेदनाओं के बीच जागरण का गान भी गंगा है। यह भीतर सिमटकर महादेवी के गीतों में बसकी है, तो बाहर फैलकर 'प्रसाद' की 'कामायनी' में प्रकट हो उठी है। इनमें 'वन्त' में मधुर बनकर संस्कृति के भावी तारों की सुगरित कर अन्तर्देवता का स्वर बिलेरा है तो 'निराला' के विद्रोह के स्वरो में मेघवत् गर्जन भी किया है। 'बन्धन' में जाकर एक धारा ने व्यक्त के मन के लुब्ध कोखों को जगाया है, तो भगवतीचरण वर्मा के स्वरो में मधु-मदिरा का मोन और प्यासे अधरो से अधरो का भेद भी पृष्ट है। माकनलाल जी की गलीबगा में उठते लज्जेजिने केरी तो भारती के पदोत्तरी-केस

रमणी हुई, 'उदयाचल' तक पहुँच चुकी है, और 'मूमि-गंगा' की सेवा कर रही है। ज्ञानावाही काव्य-धारा को 'वस्तु' क्षेत्र में प्रकृति आदि तक सीमित कर देनेवाले विचारक यह मूल ज्ञाते हैं कि ऐसा करके जीवन के मूल से उठी हुई एक व्यापक सर्जन-चेतना को वे झुटाने का प्रयत्न करते हैं। ज्ञानावाह जीवन-स्वप्न के पटनों को काँटकर उठने वाली गति की यह साहित्यिक दृष्टि थी जिसमें बाह्य को भेदकर अन्तर को छूने-देखने और सेवा करने की आकुलता थी, जो भीतर-बाहर के इसी आवागमन के कारण साक्ष्यिक बन गई। बाह्यी शोभों से दबते हुए मानव-हृदय की पुकार को स्वरूप स्वीकृति देने लिए 'प्रसाद' के स्वरो में इसने पहले पहल अपनी छाँटों खोलीं और मानव के प्रत्येक कोण को आलोकित करने की अपनी इसी उत्सुकता में वह समग्र जीवन को अपनी बाँहों में भेंटने के लिए निरन्तर आधुनिक गीतों में बढ़ती ही आ रही है, नाम और अभिधान चाहे जो दें।



‘छायावाद : व्याख्या-परिभाषा’

‘छायावाद’ हिन्दी-साहित्य में एक ऐसा शब्द है जिसपर शीघ्रता में कुछ कह देना या जिसकी कोई-एक सर्वमान्य परिभाषा दे देना बड़ा कठिन है। हिन्दी के साधारण पाठक ही नहीं, विद्वान् विचारकों के बीच भी यह शब्द कम प्रान्वित जनक नहीं। इस शब्द के निर्माण-इतिहास का भी कोई निश्चित स्रोत नहीं। हिन्दी आलोचकों में स्वयं इस विषय में ऐकमत्य नहीं। श्री गंगाप्रसाद जी पाण्डेय का कहना है कि यह शब्द स्वयं ‘जिराला’ जी द्वारा ही निर्मित है और अपनी ‘शुरी की कली’ कविता के विवाद-परमर्श में सहसा उन्होंने उसे ‘छायावाद’ कह दिया था; बाद में हिन्दीवालों ने उस आपाततः निकले शब्द को गम्भीरतया ग्रहण करना प्रारम्भ कर दिया। आज तो यह नाम हिन्दी-काव्य की धारा-विशेष का संकेतक एवं परिशीलक ‘पारिभाषिक’ ही हो गया है। कुछ लोगों का कहना है कि यह नामकरण छायावाद के समर्थकों का नहीं, विरोधियों का दिया हुआ है। जब पुरानी परिपाटी के अधिवासी आलोचक और पाठक, व्यक्ति-स्वातन्त्र्य पर आधारित स्वानुभूतिषों की उन्मुक्त सांख्यिक विन्दुति को इदर्थगत करने में अपने की असमर्थ अनुभव करने लगे, उसकी विचालक व्यंजना उनको डुकड़ भान होने लगी, तो उसे वास्तविक की छाया, प्रत्यक्ष न कहकर अप्रत्यक्ष रूप से उसकी छाया भलकाने का ढंग या टेढ़े ढंग से नाक पकड़ने की रीति कहकर व्यंग्य से ‘छायावाद’ कहने लगे। ‘हिंदी-युग’ के अतिनैतिकतावादी वर्ग ने उसमें आशी प्रेम-सौन्दर्य की अभिव्यक्तियों को ‘सुन्दर-’^१ना शुरू किया। ‘व्यक्ति-भोजन में अभी’^२ एवं महीन मानसिक

'शुद्ध' भी के ये विचार सन् १९१८ के आसपास के हैं। बाद को उन्होंने अपना मत परिवर्तन किया और अपनी राय का कुछ मूढ़तर बनाया। अपने 'इतिहास' में उन्होंने विषय और शैली के भेद से इसके दो प्रकार माने। 'अज्ञात' और 'असीमा' को विषय बनाकर जितने गद्य छायावादी काव्य को उन्होंने साहित्य में आस्थाभाजिक माना। शैली की दृष्टि से उन्होंने उसकी विशेषता प्रतीकारमयता एवं साक्षाद्वचता में निर्दिष्ट की। विन्तु यहाँ भी इस शैली को भी काव्य का 'प्रतीकवाद' की अनुवृत्ति कहते हुए मार्तण्ड साहित्य की दृष्टि से इसे 'लक्षणा' काव्य अर्थात् प्रकारान्तर से द्वितीय कोटि का काव्य कहताते हैं। अपने 'हिन्दी-साहित्य के इतिहास' में 'पन्त' भी की भाषा-मुद्रामारण एवं मार्मिक संकेतों की प्रशंसा करने पर भी 'शुद्ध' की की कृति इस नवीन काव्य में समीचीन नदी दिखलाई पड़ती। 'वृत्ति' और 'मार्तण्ड' भिन्ना धारा के प्रति 'शुद्ध' की के करने निम्न विचार-स्वरूप थे, और वे लोक-भाषा पर आप्रत भ्रष्टासकी 'गुण-वादिता' की ही अपना पूर्ण विश्वास एवं श्रमता प्रदान का सके। 'रहस्यवाद' को तो उन्होंने 'सभी' प्रवृत्ति बनलाई। उनकी व्याख्या के अनुसार तो छायावादी काव्य का विषय अत्यन्त संकुचित एवं अविशालतः अस्वाभाविक रहता है और शैली वृद्धि एवं रस से दूर अमरवासीमूल्य। उनकी परिभाषा के अनुसार तो इस काव्य धारा का समस्त सांस्कृतिक मूल्य ही लुप्त हो जाता है। नवीन परिधिर्घटित एवं पूर्वी-पश्चिमी विचार-धारा के कल स्वरूप जीवन-उम्र के मूल में ही जो एक प्रकार का अनुसंभवन हुआ था, उसके पत्र-१९१२ 'गण-काव्य' एवं अद्वैतकाव्य कृति ग्राहकों के आग्रह का उनके कवनों में कोई कार्य-कारण सम्बन्ध भी नहीं मिल रहा है उनके अनुसार अलक्ष्यता एवं लाद लक्ष्यता का अन्तर्भाव एक काल में कुछ नवीनता की ही नहीं। छायावादी काव्य को अन्तःप्रकाश उसकी ऐसी-वस्तु मूल्यता में ही नहीं, जीवन के नवीन आकाशों में है।

डा० रामकुमार वर्मा की व्याख्या के अनुसार भी 'छायावाद' और 'रहस्यवाद' में कोई भेद नहीं है। उन्होंने एक ही के लिए दोनों शब्दों का पर्याय-सा व्यवहार किया है। 'आत्मा' में 'परमात्मा' एवं 'परमात्मा' में 'आत्मा' की छाया पड़ने की बात कहते हुए डा० साहब ने आधुनिक कवियों के साथ सेंट अगस्टाइन और जलालुद्दीन रूमी का भी नाम लिया है। अपनी 'विचार-दर्शन' नामक पुस्तक के पृ० ७२ पर डा० वर्मा ने लिखा है, 'छायावाद' वास्तव में हृदय की एक अनुभूति है वह भौतिक संसार के कोड़ में प्रवेशकर अनन्त जीवन के तत्व ग्रहण करता है और उसे हमारे वास्तविक जीवन से जोड़कर हृदय में जीवन के प्रति एक गहरी संवेदना और आशावाद प्रदान करता है। कवि को शायद होता है कि संसार में परिग्याप्त एक महान् और दैवी सत्ता का प्रतिबिम्ब जीवन के प्रत्येक अंग पर पड़ रहा है और उसी की छाया में जीवन का पोषण हो रहा है। एक अनिर्वचनीय सत्ता कण-कण में समाई हुई है। फूल में उसी की हँसी, लहरों में उसका बाहु-बंधन, तारों में उसका संकेत, भ्रमरों में उसका गुंजार और सुख में उसका सौम्य हँसी छिपी हुई है। इस संसार में सब देवी सत्ता का विग्लान कराने के कारण ही इस प्रकार की कविता को छायावाद की संज्ञा दी गयी।" डा० वर्मा ने 'व्यक्ति' चेतना अथवा संसार या प्रकृति की वस्तुओं में 'असीम', 'अनन्त' या 'परमात्मा' की झलक और दर्शन को 'छायावाद' के प्रमुख लक्षणों में शीर्षस्थ महत्व दिया। यह स्पष्ट है कि डा० साहब ने 'रहस्यवाद' की पहली परिभाषा की अपेक्षा इसमें जीवन को अधिक महत्व दिया है और इस प्रकार परिभाषा में व्यापकता भी बढ़ गई है, फिर भी उनमें रहस्य-वृत्ति की प्रमुखता के कारण उनकी 'छायावाद' की व्याख्या में भी उसे ही जीवन से अधिक महत्व मिल गया है और जग-जीवन की महत्ता एवं इस लोक की ही स्वर्ग में बदल देने वाली मानवी संभावनाओं का अंश दब गया है। इसके

अनुसार छायावादी काव्य-धारा में व्यक्त, नवीन परिस्थितियों में उत्पन्न नवीन सांस्कृतिक समस्या के समाधान-स्वर भी गौण हो जाते हैं, सांसारिक जीवन में, प्रेम-सौन्दर्य एवं कल्याण-सीढ़ी के पुनः स्थापित एवं नवोद्भूत गानों का उत्साह भी छाया में पड़ जाता है। डाक्टर साहब की परिभाषा निश्चय ही 'छायावाद' के व्यापक रूप पर उतना लागू नहीं, जितना उसकी शाखा-विशेष पर।

महादेवीजी ने अपनी व्याख्याओं में 'छायावाद' एवं 'रहस्यवाद' की भिन्नता का कदाचित् सर्व-प्रथम निर्देश किया। उन्होंने छायावाद का तत्त्वतः प्रकृति के बीच जीवन का उद्गीय बताया। अपनी प्रथम कविता पुस्तक 'नीहार' की भूमिका में उन्होंने यह संकेत किया कि 'रहस्यवाद' 'छायावाद' की ही एक प्रवृत्ति है। 'छायावाद के अन्तर्गत न जाने कितने वाद हैं। मेरी रचना का कौन स्थान है, मैं यह नहीं जानती। जहाँ जिसका भी चाहे, रहे। कविता लिखने का ध्येय उसे किसी वाद के अन्तर्गत रखना ही तो नहीं है जो चिन्ता करे' (वही, पृ. ५)। इस कथन में दो बातें स्थान देने योग्य हैं। पहली बात तो यह है कि 'छायावाद' एक व्यापक पारिभाषिक शब्द है और 'रहस्यवाद' उसी की एक शाखा। दूसरी बात यह है कि छायावादी कहे जाने वाले कवियों ने 'दर्शन' के कठोर अर्थ में किसी 'वाद' को नहीं अपनाया था। उस समय की जीवन-परिस्थितियों एवं सामाजिक परिवर्तन की सक्रियता, निष्क्रियता, जीवन-भिरपेक्ष आदर्शवाद और माध्य-शोषी अतिनैतिकता के विरुद्ध मानवीय संवेदनाओं के आधार पर इन भावुक कवियों में जो भावनात्मक प्रतिक्रिया हुई, वही अपने निरिध रूपों में इस काव्य में अभिव्यक्त हुई है। इसमें आशा-निराशा, एवं-शोक, चोभ-सहानुमति, आकर्षण एवं विकर्षण के विरोधी स्वर एक साथ व्यक्त हुए हैं, किन्तु उनमें आस्था एवं भद्रा संबंध है, अवश्य ही यह भद्रा-आस्था जीवन के प्रति है, जीवन की बड़-रुद्धियों के प्रति नहीं।

वहाँ आगे चलकर महादेवीजी ने 'छायावाद' की विरोधवाओं या कुछ सामान्य-प्रवृत्तियों की ओर इंगित करते हुए व्यक्तिगत अनुभव में प्राण-संचार, प्रकृति के अनेक रूपों में एक प्राण का अनुभव और 'सर्सीम'—'असीम' के ऐसे सम्बन्ध का उल्लेख किया जिसमें एक प्रकार के अलौकिक व्यक्तित्व का आरोप हो। स्वानुमूर्ति, प्रकृति में चेतनानुभूति एवं आत्म परमात्म-सम्बन्ध की अलौकिकता, ये तीन बातें स्पष्ट रूप से देवीजी ने निर्दिष्ट की हैं। वे इसको शैला-विशेष ही नहीं, काव्य-वस्तु भी मानती हैं। यही उन्होंने यह भी संकेत किया कि 'ग्रहवाद' 'छायावाद' के आगे की चीज़ है। महादेवीजी की व्याख्या में कही से भी किसी 'वाद'-गत कठोरता का आग्रह नहीं दिखलाई पड़ता। 'वस्तु' के क्षेत्र में उन्होंने कोई अनुल्लंघनीय रेखा नहीं खींची है 'स्वानुमूर्ति' एवं 'व्यक्तिगत अनुमूर्ति' से, विचार एवं भावों के क्षेत्र में उन्मुखि एवं स्वच्छन्द प्रवृत्ति का स्वर अवश्य स्पष्ट है।

'प्रसाद' जी के 'व्यार्थवाद और छायावाद' निबंध में 'छायावाद' पर प्रकट हुई उनकी दृष्टि भी महत्व की है। 'कविता के क्षेत्र में पौराणिक युग की किसी घटना अथवा देश-विदेश की सुन्दरी के बाह्य वर्णन से भिन्न जब वेदना के आधार पर स्वानुमूर्तिमयी अभिव्यक्ति होने लगी, तब हिन्दी में उसे 'छायावाद' के नाम से अभिहित किया गया। ऐतिहासिक प्रचलित परंपरा से जिसमें बाह्य वर्णन की प्रधानता थी—इस ढंग की कविताओं में भिन्न प्रकार के भावों की नये ढंग से अभिव्यक्ति हुई। ये नवीन भाव आन्तरिक स्पर्श से पुलकित थे' (पृष्ठ ८६)। इसमें भी 'प्रसाद' जी का किसी 'वाद'-विशेष के प्रति कोई आग्रह नहीं झलकता। उनकी व्याख्या वैज्ञानिक आग्रहशीलता को छोड़कर तत्कालीन परिस्थिति एवं उसकी उस समय के नवीन कवियों पर हुई प्रतिक्रिया तथा काव्य में उस प्रतिक्रिया के व्यक्त स्वरूप की ऐतिहासिकता को ध्यान में रखकर ही की गई है। उस समय के परिपार्श्व और उसकी प्रतिक्रिया पर ही

वस्तुवत्ता के सामने अपनी आन्तरिक अनुभूति की 'पुलक' अधिक दिखती थी। वह उसे छोटाना नहीं चाहता था, क्योंकि यह 'आम्यन्तर वर्णन' उसके लिए 'स्पृश्यणीय' था। इससे नवीन भावानुभूति की अभिव्यक्ति के लिए छायावादी कवियों का 'नवीन शैली', 'नया धार्य-विन्यास', 'नवीन शब्दों की भंगिमा' का पय पकड़ना पड़ा और 'शब्द-विन्यास' में तत्पर उत्पन्न कर सूक्ष्म अभिव्यक्ति के लिए नया पानी भी चढ़ाना पड़ा। 'प्रसाद' जी के शब्दों में 'बाह्य उपाधि से हटकर आन्तर हेतु की ओर कवि-कर्म प्रेरित हुआ।' 'वैदग्ध्य भंगी', 'वक्तृता', 'लोकोत्तीर्ण रूप', 'लावण्य', 'छाया' और 'विच्छिन्न' जैसी शब्दावलिओं के द्वारा वे नवीन आध्यात्मिकता को भारतीय साहित्य-शास्त्रीय-परंपरा (कुत्सा) से जोड़ते हुए, 'छाया' की परिभाषा करते हैं कि 'छाया भारतीय दृष्टि से अनुभूति और अभिव्यक्ति की भंगिमा पर अधिक निर्भर करती है। स्वस्यात्मकता, साक्षुषिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक विधान तथा उपचार वक्रता के साथ स्वानुभूति की विकृति छायावाद की विशेषताएँ हैं। अपने भीतर से मोती के पानी की तरह आन्तर सरस करके माव-समरस करने वाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमयी होती है।' 'पान' देने की बात है कि महादेवी, डा० बर्मा एवं 'प्रसाद' तीनों ही 'दृक्' जी के मत के विरोधी हैं जिसमें वे 'छायावाद' का मात्र एक शैली मानते हैं।

डा० बर्मा की 'हृदय की एक अनुभूति', महादेवी जी की 'आत्म-मग्न अनुभूति' और 'प्रसाद' जी की 'स्वानुभूति' छायावाद की 'वस्तु' अथवा 'भाव-मग्न निरिच्छता' पर ही बल देती हैं। किन्तु इस 'अनुभूति' का यह अर्थ नहीं कि वह अलौकिक अथवा प्रकृतिपरक ही हो। अनुभूति का यह अर्थपरक तो 'सूक्त' जी के उल्लेखों का उल्लेख और निराकरण का कि 'छायावाद' में ऐसी ही नवीनता के अतिरिक्त कोई रस नहीं है। उनके मत से 'छायावाद' का सामान्यतः अर्थ हुआ 'वस्तु' के स्वयं पर टकड़ी अभिव्यक्ति करनेवाली छाया के रूप में।

‘अप्रस्तुत’ का कथन’ (इतिहास, पृ० ७४८) । इसका अर्थ हुआ कि छायावादी कवि सचेत रूप से ‘प्रकृत वस्तु’ का वर्णन न कर उग्रमानों के द्वारा उसकी छाया प्रस्तुत करता है । यह छायावादपर एक बड़ा आक्षेप था । ‘शुद्ध’ जी का यह कथन उसी पुरानी उक्ति का परिमार्जित और आधुनिक रूप है कि ‘छायावादी काव्य हाथ गुमाकर नाक पकड़ता है ।’

इसी ‘छाया’ शब्द को लेकर बड़ा विवाद चलता । ‘शुक्ल’ जी ने उसका अर्थ ‘रहस्यवाद’ में स्वप्नों का ‘छायाभाव’ और ‘प्रतीकवाद’ में ‘वास्तविकता की छाया’ (स्वयं वास्तविकता नहीं) लिया । डा० रामकुमार वर्मा ने ‘आत्मा’ में ‘परमात्मा’ की छाया और महादेवी जी ने ‘छाया’ की व्याख्या करते हुए कहा कि ‘सृष्टि के बाह्यकार पर इतना लिखा जा चुका था कि मनुष्य का हृदय अपनी अभिव्यक्ति के किनारे उठा । स्वप्नद्वन्द्व-द्वन्द्व में विभित उन मानव अनुभूतियों का नाम छाया उपयुक्त ही था । मुझे तो आज भी उपयुक्त ही लगता है ।’ महादेवी जी ‘छाया’ का अर्थ स्पष्टतः मनुष्य हृदय की अभिव्यक्ति और चिर उपेक्षित अनुभूतियों के काव्यगत सूक्ष्म चित्र मानती हैं । ‘छायावाद’ की परिस्थितिगत ऐतिहासिक व्याख्या भी महादेवी जी ने की है । उनकी इस व्याख्या में अवश्य ही ‘पन्त’ जी का काव्य उनके सामने प्रमुख रूप से उपस्थित था जब उन्होंने कहा कि ‘छायावाद’ ने मनुष्य के हृदय और प्रकृति के प्राचीन काल से चले आते हुए विम्व-प्रतिविम्व-संबन्ध में प्राण डाल दिये । ‘प्रसाद’ जी ने अपने उक्त निबंध में स्पष्ट कहा कि ‘प्रकृति निष्वात्मा की छाया या प्रतिविम्व है; इसलिए प्रकृति को काव्यगत व्यवहार में ले आकर छायावाद की सृष्टि होती है, यह सिद्धान्त भी भ्रामक है । वयसि प्रकृति का आलम्बन, स्वानुभूति का प्रकृति से तादात्म्य नवीन काव्य-धारा में होने लगा है, किन्तु प्रकृति से सम्बंध रखने वाली कविता को ही छायावाद नहीं कहा जा सकता ।’

‘प्रसाद’ जी ‘छायावाद’ की मूल-प्रकृति ‘अनुभूतिमय आत्म-संश्लेष’ और ‘अनुभूति तथा अभिव्यक्ति की मंगिमा’ को मानते थे, जिसका लक्ष्य मात्र शैली-समस्कार देना करना नहीं, आन्तरिक सौन्दर्य की अनुभूति और उसकी तटुत् अभिव्यक्ति है। ‘शुक्ल’ जी ने उसे मात्र शैली-समस्कार, अतः मध्यमकोटि का काव्य कहकर ठप्पा देना चाहा। प्रसादादि ने उसके अनुभूति-पक्ष की यथार्थता और स्वतन्त्रता पर जोर दिया। आलोचकों एवं पाठकों के एक वर्ग ने इस अनुभूति को खींच कर ‘प्रकृति-दर्शन’ या ‘संयंवाद’ में सीमित कर दिया।

‘पन्त’ जी ने अपनी ‘आधुनिक कवि’ की भूमिका में लिखा है कि “छायावाद” इसलिए अधिक नहीं रहा कि उसके पास मविष्य के लिए उपयोगी नवीन आदर्शों का प्रकाश, नवीन भावना का सौन्दर्य-बोध और नवीन विचारों का रस नहीं था। वह काव्य न बनकर अलंकृत संगीत बन गया था। ‘द्विवेदीयुग’ के काव्य की तुलना में ‘छायावाद’ इसलिए आधुनिक था कि उसके सौन्दर्य-बोध और कल्पना में पार्श्व-साहित्य का पर्याप्त प्रभाव पड़ गया था, और उसका भाव-शरीर ‘द्विवेदी युग’ के काव्य की परंपरागत सामाजिकता से वृषकू हो गया था। किन्तु वह नये युग की सामाजिकता और विचार-धारा का समावेश न कर सका।” ‘पन्त’ जी के उक्त मत से भी यही सिद्ध होता है कि ‘छायावाद’ केवल प्रकृति में चेतनानुभूति तक ही सीमित नहीं था, वरन् उसमें ‘नवीन’ के सौन्दर्य-बोध की नयी शक्ति और नवीन सामाजिकता तथा विचारों का रस था। महादेवी जी के ‘स्थूल’ के प्रति सूक्ष्म के विद्रोह का संकेत भी ‘स्थूलता’ के स्थान पर स्थूलता के भीतर छिपी सूक्ष्म चेतना के ग्रहण और स्थूलता द्वारा द्रष्टा की सूक्ष्म चेतना पर डाले गये प्रभाव की अभिव्यञ्जना से था।

‘शुक्ल’ जी के शैली-समस्कार के आक्षेप का उत्तर देते हुए अपनी पुस्तक ‘अपराध प्रसाद’ के पृ० १८ पर आचार्य वाजपेयी जी ने

लिखा कि "इस छायावाद को हम पंडित रामचंद्र शुक्ल जी के कल्पना-
नुसार केवल अभिव्यक्ति की एक सांख्यिक प्रणाली-विशेष नहीं मान
सकेंगे। इसमें एक नूतन सांस्कृतिक मनोभावना का उद्गम है और
एक स्वतंत्र दर्शन की नियोजना भी। पूर्ववर्ती काव्य से इसका स्पष्टतः
पृथक् अस्तित्व और गहराई है।" जहाँ तक सांस्कृतिक मनोभावना का
प्रश्न है, वह तो पृथ्वी वाजपेयी जी की अकाव्य भूमि है, पर स्वतंत्र
दर्शन की नियोजना की बात जितनी अचिरल स्थिरता के साथ 'प्रसाद'
जी के काव्य पर लागू होती है, उतनी औरों के काव्य पर नहीं। 'स्वतंत्र'
विशेषण ही विचारणीय हो सकता है। 'प्रसाद' पर बुद्ध, सांख्य और
शैव आगमों का प्रभाव है, 'निराला' पर अद्वैतवाद स्वामी रामतीर्थ
और विवेकानन्द का, 'पन्त' जी पर बर्सेस्वर्थ, गांधी, मार्क्स और महर्षि
अरविन्द का, महादेवी पर बुद्ध और रहस्यवाद का, डॉ० रामकुमार
बर्मा पर कबीर का। सभी छायावादी कवियों की मान्यता किसी एक ही
निश्चित दर्शन पर है भी नहीं, और एक ही कवि के विचार एक साथ
ही कई विचार-धाराओं से प्रभावित हैं और बदलते भी गये हैं। भी
'वाजपेयी' जी ने 'प्रसाद' जी के 'रहस्यवाद' पर जिसे नये निर्बंध के
अनुसार जिस स्वतंत्र दर्शन का संकेत किया है, वह सभी कवियों पर
घटित नहीं होता। उसी पुस्तक में एक जगह वाजपेयी जी ने लिखा है
कि 'इनमें ('प्रसाद' जी की रचनाओं में) एक नई कल्पनाशीलता,
नूतन आगस्त्य चेतना, मानसिक वृत्तियों की सूक्ष्मतर और प्रौढ़तर पकड़,
एक विलक्षण अवसाद, विस्मय, संशय और कुतूहल जो नई चिन्तना
का सूक्ष्म प्रभाव है, प्रकट हो रहा है। ये ही छायावाद के उपकरण
बनकर आये। इस नवीन प्रवर्तन के मूल में एक स्वातंत्र्य लालसा,
शक्ति की अभिरुचा और सांस्कृतिक इन्द्र की एक अनिर्दिष्ट स्थिति देख
पड़ती है। ये सभी एक कल्पना विशिष्ट दर्शन के अंग बने हुए हैं,
जिसमें बड़ी व्यापक सहानुभूतियाँ हैं। इस नवीन दर्शन में कल्पना,

भावना और कर्म चेतना की सम्मिलित भाँझी है। इसे धरेले कर्म-उपर्य से सम्भूत दर्शन हम नहीं कह सकते। यह उगका पूर्वग अवश्य कहा जायगा। इसमें कल्पनात्मक और भावनात्मक प्रवृत्तियों को प्रमुखता दी गयी है। यहाँ भी दर्शन की बात कहते हुए 'वाजपेयी' जी ने उसी विभिन्न प्रवृत्तियों का भी आकलन किया है। यदि 'दर्शन' का अर्थ एक व्यापक जीवन दृष्टि लिया जाय, तो छायावादी काव्य की जीवन जगत् के प्रति व्यक्त हुई रचनात्मक प्रतिक्रियाएँ अवश्य ही उस कोटि में रसी जाँयगी, किन्तु यदि 'दर्शन' का अर्थ किसी निश्चित मान्यताओं की हृदय विचार-भ्रूलला के सादान्त निर्यह्न-निरुपण से है, तो मुझे अत्यन्त विनम्रता के साथ कहना पड़ता है कि समस्त छायावादी काव्य का प्रमाणित करने वाले किसी एक ऐसी दर्शन की कठोर स्वीकृति नहीं। हाँ, छायावादी कविता के बीच से युग का गत्यवरोध एवं संस्कृतिक द्वंद्व अवश्य मुलर है।

'रहस्यवाद' और 'छायावाद' का विभेद करते हुए 'दीवशी शताब्दी' में 'वाजपेयी' जी ने छायावाद को 'समष्टि सौन्दर्य दृष्टि' कहा है। यह 'व्यक्ति-सौन्दर्य-दृष्टि' प्रकृति-जगत् की प्रत्येक उपादान-इकाई को अलग अलग मानकर उनमें चेतन-सौन्दर्य के दर्शन का दृष्टि ही है। यह उसी कोटि की बात है जो अन्य लोगों द्वारा प्रकृति के विभिन्न उपकरणों में चेतनानुभूति कही गयी है।

अपने 'यामा का दार्शनिक आधार' नामक निबंध में भी वाजपेयी जी ने 'मानव अथवा प्रकृति के सूक्ष्म किन्तु व्यक्त सौन्दर्य में आध्यात्मिक छाया का भान मेरे विचार से छायावाद की एक सर्वमान्य व्याख्या होनी चाहिए।' 'सूक्ष्म' और 'व्यक्त' का स्पष्टीकरण करते हुए उन्होंने 'सूक्ष्म' का तात्पर्य साकार क्रियाशीलता और कयात्मकता के अभाव से लिया है तथा 'व्यक्त' को 'अव्यक्त' सत्ता से भिन्नता प्रकट करने के लिए प्रयुक्त किया है। उसी दृष्टि में धर्मस्थर्य अव्यक्त की

तेर अधिक झुक जाता है। उसमें सौन्दर्य की सार्वत्रिक भावना थी। आत्मक आधार को लेकर चलने वाले 'स्काट', और 'सूक्ष्म' के मान पर 'रथूलता' के पुजारी 'बायरन' को उन्होंने शुद्ध छायावाद के दो माने उनके मत से 'प्राकृतिक सूक्ष्म सौन्दर्य की भावना का एक मात्र प्रतिष्ठाता' 'शेली' ही शुद्ध छायावादी कवि है। यहाँ प्रश्न उठता है कि क्या कथात्मक आधार होने से 'प्रसाद' का 'प्रेमपरयिक', उनकी कामायनी' और 'पन्त' की 'प्रति' 'छायावाद' की कोटि में न गिने जायेंगे ? 'बालवेदी' को भी इस परिभाषा पर तो भीत ही खरे उतर सकते हैं।

आचार्य डा० पं० हजारी प्रसादजी द्विवेदी ने पुरा काल और आदि मध्ययुग की ही अपनी विवेचना का मुख्य विषय चुना है। आधुनिक साहित्य पर कुछ कहने से वे भरसक बचते हैं। अपने 'साहित्य के साथी' नामक पुस्तक में उन्होंने 'छायावाद' एवं 'रहस्यवाद' पर छात्रों की ही दृष्टि से कुछ विचार किया है। 'हिन्दी-साहित्य की भूमिका' में भी आधुनिक युग की धृष्टभूमि में कुछ विचार किया है। इस हाल ही में प्रकाशित अपने छात्रों के लिए लिखे गये इतिहास में भी विचार किया गया है। डा० द्विवेदी की आलोचना मूलतः शोभात्मक होती है और उस पर संस्कृत-साहित्य-शास्त्र का भी पर्याप्त प्रभाव है। 'छायावादी युग' पर उनकी आलोचना इतनी खुलकर आई भी नहीं है कि उस पर कुछ अधिक विचार-विमर्श किया जाय। उन्होंने 'वाच्यार्थ-प्रधान', 'लक्ष्यार्थ-प्रधान' एवं 'व्यंग्यार्थ-प्रधान' नामक तीन कोटियों में काव्य का वर्गीकरण करते हुए 'छायावाद' को 'लक्ष्यार्थ-प्रधान' एवं 'रहस्यवाद' को 'व्यंग्यार्थ-प्रधान' माना है। छायावादी काव्य को उन्होंने 'विषय-प्रधान' भी कहा है, जिसे अन्य आलोचकों के शब्दों में 'स्वानुभूति-निरूपक' या 'अन्तर्वादी' (सन्जेक्टिव) भी कहा जा सकता है। उनके मत से इस काव्य पर 'फ्रायड' के 'अवचेतनमन' का भी

प्रभाव परिलक्षित होता है। संक्षेप में स्वानुमृति-प्रधानता एवं लाक्षणिकता की ओर संकेत करके डा० द्विवेदी जी मौन हैं।

श्री रामकृष्णशुक्ल ने भी इतिहास-रूप में आचार्य पं० रामचन्द्रजी शुक्ल के बाद इस युग का विवेचन किया है। उनके मत से 'छायावाद' प्रकृति में मानव-जीवन का प्रतिबिम्ब देखता है; रहस्यवाद समस्त सृष्टि में ईश्वर का। ईश्वर अभ्यक्त है और मनुष्य व्यक्त है। इसलिए छाया मनुष्य की, व्यक्त की ही देखी जा सकती है, अभ्यक्त की नहीं। अभ्यक्त रहस्य ही रहता है।' श्री शुक्ल जी ने 'छायावाद' को परिभाषित करने का प्रयत्न अवश्य किया है, पर उनकी परिभाषा में अतिव्यापकता और अनिश्चितता का तत्व वर्तमान है। 'आलोचना-समुच्चय' में उनके विचार से अस्पष्टता या गहरी से गहरी लाक्षणिकता 'छायावाद' नहीं है। अपनी व्याख्या में उन्होंने भी आरम्भिक विचारको भी मँति 'छाया' को केन्द्र बनाया है, पर उनके अनुसार मनुष्य-प्रकृति और जड़-प्रकृति के सामंजस्य की भावना ही अपने अधिक विकास में छायावाद को जन्म देती है। यहाँ प्रकृति ही जीवन का प्रतीक बन जाती है। 'शुक्ल' जी ने छायावादी कवियों की कविता में प्रकृति-चित्रों की अधिकता देख उसे ही 'छायावाद' का लक्षण-सा मान लिया है। छायावादी कविता प्रकृति-वर्णन तक ही सीमित नहीं। वह तो उसके विषयों में एक कही जा सकती है। प्रकृति में मानव-जीवन की छाया देखना, उससे साम्य की स्थापना या उसमें उपदेश देने की प्रवृत्ति तो अपने काव्य की बड़ी पुरानी और आदि काल से आगत प्रवृत्ति है। अनेक-विधों इसका मंटा प्रमाण है।

श्री कृष्णचंद्र शुक्ल ने अपने 'आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास' ग्रंथ में इस नवीन काव्य-धारा का विवेचन किया है। 'शुक्ल' जी की छायावादी काव्य-धारा से अधिक सहानुमृति नहीं थी, इसलिए उस पर मध्य-विद्वां अधिक किये गये हैं, सहृदयता-पूर्वक समझने-

समझने का प्रयत्न बहुत कम । गम्भीर विवेचन के बीच सदा ऐसी विद्रोहियों आ जाती हैं कि जो कुछ विचार-गम्भीरता का प्रभाव मन पर पड़ा रहता है, वह भी नष्ट हो जाता है ।

प्रो० नगेन्द्र इस युग के आलोचकों में एक प्रमुख स्थान रखते हैं । प्रो० सुमित्रानन्दन पन्त पर प्रथम पुस्तक लिखने के बाद ही हिन्दी-आलोचकों में नवीन, काव्य के समर्थकों में उनका नाम प्रमुख-नाम हो गया । उक्त पुस्तक में वे अंगरेजी-साहित्य के 'रोमानी पुनर्जागरण-युग' से काफी प्रभावित दिखलाई पड़ते हैं । 'छायावाद' की कोई निश्चित परिभाषा देने के बजाय उन्होंने उस युग के काव्य में आई सामान्य प्रवृत्तियों का निर्देश किया और उस पर कुछ हेर-फेर के साथ वे ही लक्षण चटित किये, जो किसी न किसी रूप में उस साहित्य पर लगाये जाते रहे हैं । सुभी महादेवी वर्माजी ने छाया-वादी काव्य धारा के विद्रोह पर स्थातः सर्वप्रथम अंगुलि-निर्देश किया था । प्रो० नगेन्द्र भी इस विद्रोहात्मक स्वर को उसका प्रमुख स्वर मानते हैं और उसके विद्रोह के सभी पहलुओं की ओर उन्होंने अलग-अलग संकेत किया है । 'छायावाद' 'उपयोगितावाद' के प्रति भावुकता का विद्रोह, धार्मिक रुढ़ियों के प्रति मानसिक स्वातंत्र्य का विद्रोह और काव्य के रूढ़ियों के प्रति स्वच्छन्द कल्पना का विद्रोह है । प्रश्न हो सकता है कि जब छायावाद विद्रोही काव्य ही है तो फिर उसमें 'अतीत की ओर प्रत्यावर्तन' की प्रवृत्ति कैसे आयी ? मेरी समझ में वह विद्रोह प्रचलित प्रणाली एवं तत्कालीन वस्तु-स्थिति से है । उस समय की वस्तु-स्थिति से ऊँचकर वह अतीतकालीन स्मृतियों में विभान ले सकता था । इसी प्रकार प्रो० नगेन्द्र द्वारा कहे गये छायावादी काव्य के लक्षणों में 'लाक्षणिकता' एवं 'मूर्तिमत्ता' पर भी आक्षेप हो सकता है कि क्या ये प्रवृत्तियाँ पूर्ववर्ती काव्य में नहीं हैं ? रही आवश्यक हैं, पर इस माथा में—इतनी प्रचुरता के साथ नहीं । प्राचीन लाक्षणिकता या तो रुढ़ प्रयोग

बन गयी थी या बौद्धिक समझायेगादन के निमित्त आती थी। छायावादी कान्ध में यह लाघविकता एवं मूर्निमत्ता हम पेहचान एवं जीवन की चेह-
नामुर्तियों से सघोर होकर आती है। फिर भी यह प्रकृति मात्र बनी
जा गइनी है, विभावक लक्षण नहीं। प्रो० नगेन्द्र रीतिबद्ध सामो-
यता एवं स्वच्छन्दता की क्रिया-प्रतिक्रिया को इतिहास की अनिवार्य गति
मानते हुए 'छायावाद' को 'स्वच्छन्दतावाद' भी मानते हुए द्विस्तर्क
पकते हैं। "संघेन में बंद रहते हैं कि जब-जब 'रगून' की प्रमुता अवस्था
हुई है, तब-तब 'सुदम' ने उससे विद्रोह किया है। इस विद्रोह के
प्रोद्भास-रूप में जो गान संसार की आत्मा ने उन्मद होकर गाये हैं, वे
ही छायावाद की कविता के प्राण हैं।" इस 'सुदम' के भीतर कवि का
स्वानुभूति-निरूपण और आन्तरिक सौन्दर्य की प्रधानता निच आते हैं।

अपनी पुस्तक 'विचार और अनुभूति' के पृष्ठ १३० पर महादेवीजी
के सम्बन्ध में वे लिखते हैं कि 'महादेवी के काव्य में हमें 'छायावाद'
का शुद्ध, अमिभित रूप मिलता है। छायावाद' की अन्तर्मुखी अनुभूति,
अशरीरी प्रेम जो बाह्य तृप्ति न पाकर अमांसल सौन्दर्य की सृष्टि करता
है, मानव और प्रकृति के चेतन संस्पर्श, रहस्य चिन्तन (अनुभूति नहीं)
तिवली के पर और फूलों की पंखुरियों से चुराई हुई कला और इन सबके
ऊपर स्वप्न-सा पूरा हुआ एक वायवी वातावरण..... वह है महादेवीजी
की कविता।" इस उक्ति के अनुसार शुद्ध 'छायावाद' की विशेषताएँ
हुई—(१) अनुभूति की अन्तर्मुखीनता (२) अशरीरी प्रेम और
उसकी अतृप्त दशा (३) अमांसल सौन्दर्य (४) मानव और प्रकृति
का चेतन संस्पर्श (५) रहस्य-चिन्तन (६) तिवली के पर और फूलों
की पंखुरी से चुरायी गयी कला (७) इन सबके ऊपर स्वप्न-सा पूरा
हुआ एक वायवी वातावरण। अनुभूति की अन्तर्मुखीनता 'प्रसाद' की
की 'स्वानुभूति की विवृति' के अन्तर्गत ही आ आती है। 'अशरीरी प्रेम'
और 'अमांसल सौन्दर्य' छायावादी कवियों के प्रेम-सौन्दर्य-सम्बन्धी रीति-

कालीन स्थूलता के विरोध, कल्पनानन्द एवं आन्तरिक सौन्दर्य की प्रमुखता की ओर संकेत करते हैं। यह अशरीरिता एवं अमांशलता 'प्रस्तुत' की सूक्ष्म 'अप्रस्तुत' के सहारे की गई चित्रात्मक व्यञ्जना के कारण भी आ गई है। 'मानव और प्रकृति का चेतन संस्पर्श इस युग की कविता की एक प्रमुख प्रवृत्ति रही है, जिसे कलावादी 'मानवीकरण' या 'प्रकृति पर चेतनारोप' के अन्तर्गत गिनेगा और दर्शन-वादी उसे 'छायावाद' का मूलभूत दर्शन कहेगा। 'रहस्य चिन्तन' छायावाद की शाला-विशेष ('रहस्यवाद') का विषय है। 'वितली के पंख और फूलों की पखुरियों से झुगई गयी कला' का संकेत छायावादी कवियों के माया-सौकुमार्य, कोमलकान्त-परदाधली एवं संगीतात्मकता की मधुर शय्या की ओर है, जो कला-मञ्च के अन्तर्गत आता है। सातवीं विशेषता भावुकता, कल्पना-प्रवृत्ति एवं मधुर स्था की वृत्ति से सम्बद्ध है। प्रो० नगेन्द्र ने 'रहस्य-चिन्तन' को छोड़कर, जो सामान्य रूप से 'छायावाद' की विशेषता नहीं, किसी ऐसी विशेषता पर बल नहीं, जिसे छायावाद का अनिवार्य एवं सर्वथा विभेदक लक्षण कहा जा सके।

अपनी 'विचार और अनुमृति' पुस्तक के पृ० ५, पर प्रो० नगेन्द्र ने 'छायावाद' में 'सर्वात्मवाद' की ओर संकेत करते हुए कहा है कि 'सर्वात्मवाद का बुद्धि-द्वारा ग्रहण तो सहज सम्भव है, परन्तु उसकी अनुमृति के लिए उस समय छायावाद के किसी भी कवि को चेतन किंवा जा सकता था।' उनके मत से 'छायावाद' में 'सर्वात्मवाद' (सर्व-चेतनवाद) का दर्शन तो है, पर वह बौद्धिक ही रह गया है, आनु-भूतिक नहीं।

उन्होंने 'विचार और अनुमृति' के पृ० ५५ पर छायावादी काव्य में आये शृंगार के प्रति कहा है कि उसमें शृंगार के प्रति उपयोग का भाव न होकर विस्मय का भाव है, इसी से वह मांशल न होकर कल्पना-मय है, शरीर की मूर्त न होकर रहस्यमयी चेतना है। ये सभी उल्लेख

विषय की प्रकृति या प्रकार के विवेक है। उसकी प्राणायामक विशेषता नहीं। इसी पुस्तक के पृ० ५६ पर उन्होंने 'मस्ति' एवं 'रीति-काल' की मॉडि इशे भी 'जीवन के प्रति एक भावात्मक दृष्टिकोण' और 'विशेष प्रकार की भाव-व्यक्ति माना है। यही नव-जीवन के स्वप्नो और कुंठाओं को उसका आधेय मानते हुए और उसकी प्रकृति को अन्तर्मुखी तथा वायवी बतलाते हुए अभिव्यक्ति को प्रकृति के प्रतीको का अभिन कहा है। 'छायावाद' को तत्त्वतः उसकी विचार-व्यक्ति मानते हुए भी उसे प्रेरणा का सौंपा स्रोत मानने से इनकार किया है। यहाँ संसार के अधिकांश काव्य को कुंठा-जनित मानते हुए और छायावाद को भी कुंठा से ही उत्पन्न बतलाकर यह भी घोषणा की है कि कुंठा प्रथम श्रेणी के विश्व-काव्य को जन्म नहीं दे सकती। उन्होंने छायावादी काव्य धारा के भाव-जागरण को कुंठा की संज्ञा दी है। पृ० ५३ पर उन्होंने कहा कि 'आज से बीस-पच्चीस वर्ष पूर्व, युगकी उद्भुत चेतना ने बाह्य अभिव्यक्ति से निराश होकर जो आत्मवृद्ध अन्तर्मुखी साधना आरम्भ की, वह काव्य में 'छायावाद' के रूप में 'अभिव्यक्त हुई। जिन प्रवृत्तियों ने हमारी कर्म-वृत्ति को अहिंसा की ओर प्रेरित किया, उन्होंने भाव-वृत्ति को छायावाद की ओर।' 'राजनीति में ब्रिटिश साम्राज्य की अवल सत्ता और समाज में सुधारवाद की दृढ़ नैतिकता, असन्तोष और विद्रोह की इन भावनाओं को बहिर्मुख अभिव्यक्ति का अवसर नहीं देती थीं। निदान वे अन्तर्मुखी होकर धीरे-धीरे 'अवचेतन' में आकर बैठ रही थीं, और वहाँ से चित्ति-पूर्ति के लिए छाया-चित्रों की सृष्टि कर रही थीं। आशा के इन स्वप्नो और निराशा के इन छाया-चित्रों की काव्य गत समष्टि ही छायावाद कहलायी।' छायावादी भावनाएँ चाहे कुंठा-जनित हो या चित्ति-पूर्ति के लिए अभिव्यक्त, पर यह व्याख्या तो अन्य-युगीन काव्यों पर भी लागू हो सकती है। क्योंकि यह एक मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया है, जो प्रत्येक युग में प्रत्येक मानव के साथ घटित होती रहती है।

श्री शान्तिप्रिय जी द्विवेदी भी छायावादी काव्य के प्रमुख आलोचकों में आते हैं। हिन्दी के साधारण पाठकों ने सन् १९३२-३३ के आस-पास से ही उनकी प्रभाव-वादी आलोचनाओं के प्रकाश में इस नवीन काव्य को समझने और उस लेने का प्रयास प्रारम्भ किया है। १९३०-४० के आस-पास इनकी बड़ी चर्चा होने लगी थी। उन दिनों 'माधुरी' आदि में उन पर संस्मरण एवं रेखा-चित्र भी निकला करते थे। उन्होंने विश्लेषण-प्रणाली में छायावादी काल की वस्तु एवं कला-गत छानबीन करते हुए निष्कर्षों की रचना के स्थान पर छायावादी कवियों की कविताओं द्वारा मन पर पड़े हुए प्रभावों की तरल व्याख्या पर अधिक बल दिया।

अपनी 'व्यचारिणी' पुस्तक के 'छायावाद का उत्कर्ष' नामक अध्याय में भी शान्तिप्रियजी ने 'छायावाद' को केवल एक कला ही नहीं माना है, परन्तु साहित्यिक 'टेक्नीक' की दृष्टि से बना होते हुए भी दार्शनिक अनुभूतियों की दृष्टि से यह 'एक प्राण है, एक कल्प है।' उनको दृष्टि से यह काव्य अभिव्यक्ति ही नहीं एक 'भेष्ट अभिव्यक्ति है।' 'शृङ्ग' जी के 'छायावाद' को मात्र एक गौली मानने वाले मत का विरोध करते हुए उन्होंने 'छायावाद' के 'छाया' और 'वाद' से दो अर्थ निकाले हैं। "छाया" शब्द यदि उसकी कला के स्वरूप को सूचित करता है तो 'वाद' उसके अन्तः प्रकाश 'अभिव्यक्त' को। छाया की तरह उसके कला-रूप में परिवर्तन होता रहता है, किन्तु उसके अन्तः प्रकाश अक्षुण्ण रहता है।" इतना तो स्पष्ट हो गया कि भी शान्तिप्रिय जी छायावाद को मात्र गौली ही नहीं, अनुभूति भी मानते हैं, पर यह अनुभूति कैसी है, क्या है—यह स्पष्ट नहीं होता। स्यात् अपने काव्यात्मक शब्दों में ये भी छायावाद को आन्तरिकता, आत्मनिष्ठता अथवा स्वानुभूति-निरूपण की प्रवृत्ति की ओर ही संकेत करना चाहते हैं। अपनी विद्वत्ता पुस्तकों में बड़ी बड़ी उन्होंने प्रकृति की अन्य वस्तुओं में समानता अथवा अपने समान आत्मा

की भोंकी देखने को भी 'छायावाद' कहा है। यह सत्य कि द्विवेदी जी की आलोचनाओं में काफी उलझाव और अस्पष्टता हो, पर प्रारम्भिक प्रयत्न होने के नाते वह स्वाभाविक ही था।

बाबू गुलाब राय ने भी छायावादी काव्य की विवेचना की है और अपनी पुस्तकी में आंचे के 'अभिव्यञ्जना-वाद' पर आचार्य 'गुरु' जी द्वारा उगले गये आंचेनो का उत्तर भी दिया है। राय बाबू के मत से गित प्रकार 'द्विवेदी-युग' का काव्य 'रीतिकाल' की प्रतिक्रिया था, उसी प्रकार छायावादी काव्य 'द्विवेदी युग' की इतिवृत्तात्मकता की प्रतिक्रिया है। अपने 'काव्य के रूप' के पृ० १३६ पर उन्होंने कहा है कि "राष्ट्रीयता हृदय की कोमल भावनाओं को न दबा सकी और शृंगारिक भावनाएँ एक 'उन्नत रूप' में प्रकाश में आयीं।" शृंगार का काव्यिक पक्ष नहीं, मानसिक पक्ष प्रबल हुआ। इन कविनों ने बाहर की अपेक्षा भीतर ही अधिक कोमलता पायी। 'छायावाद' के अन्तःसौन्दर्य की ओर इंगित करते हुए उन्होंने कहा कि "जीवन की बाहरी शुष्कता के अन्तस्तल में बहने वाली सौन्दर्य-सुगन्ध को बाहर लाकर उसको एक सरस मधुर आवेष्टनमयी कोमल-कान्त-पदावली में अभिव्यक्त करने की ओर हमारे नव युवक कवि अग्रसर हुए।" उन्होंने 'छायावाद' और 'रहस्यवाद' दोनों में स्थूल धरम की अपेक्षा परिलक्षित की है। उन्हें 'बहिर्मुखी' की अपेक्षा 'अन्तर्मुखी' अधिक मानते हैं। इन काव्यों का बाह्य प्रकृति विषय भी आन्तरिक होता है। प्रकृति का मानवीकरण कर उसे मानवी भावों से अनु-प्रादित करते हैं। वस्तु 'कटी-छटी सीमाओं' में न आकर 'बापरी-हव' होकर आती है। उन्होंने इस काव्य में प्रकृति और मानव में एकतात्मकता की स्थापना देती है। 'प्रकृति विशद पुरुष का शरीर है तथा पुरुष प्रकृति की आत्मा। मनुष्य का शरीर प्रकृति का अंग है और उसकी आत्मा का व्यक्त विस्वात्मा से सम्बन्ध है' (वही, पृ. १३६, १३७)।

उपसुप्त व्याख्या में राय बाबू ने भान्तरिक सौन्दर्य के चित्रण, वायवीकरण एवं एकात्मवाद की प्रवृत्तियों की ओर प्रमुख रूप से संकेत किया है। वायवीकरण तो कल्पना-शीलता का दूसरा नाम है और एकात्मवादी प्रवृत्तियों के यत्र-तत्र दिसलाई पड़ने पर भी वह 'दर्शन'-रूप में सर्वत्र गूँथी नहीं हुआ है।

श्री गंगाप्रसाद पाण्डेय ने 'छायावाद' और 'रहस्यवाद' में 'छायावाद' को 'वस्तुवाद' और 'रहस्यवाद' की मध्यम कड़ी मानते हुए लिखा है कि "छायावाद" शब्द से ही उसकी छायात्मकता स्पष्ट है। विद्वत् की किसी वस्तु में एक अज्ञात समाण छाया की झँकी पाना अथवा उसका आरोप करना छायावाद है।" उनके मत से छायावाद का विषय आत्मा और अज्ञात है। श्री पाण्डेय जी ने 'छायात्मकता' शब्द के द्वारा अपनी स्पष्टता पर भी कुछ छाया अवश्य डाल दी है और यह सम्भवतः 'छायावाद' के 'छाया' शब्द की परितार्थता सिद्ध करने के प्रयत्न में अनजाने ही हो गया है। 'अज्ञात' शब्द अवश्य भ्रामक है, क्योंकि छायावाद में अज्ञात ॥ कुछ भी नहीं है। उसमें रहस्यात्मकता अवश्य है जो पूर्णतः अज्ञातता का सूचक नहीं। 'समाण छाया' मानवी चेतनारोप, मानवी करण या सर्व-चेतनाता की प्रवृत्ति के संकेत के लिए ॥ आयी है।

श्री डा० रामरतन भटनागर ने 'छायावाद' को अत्यन्त 'लाक्षित' शब्द मानते हुए कभी उसका अर्थ 'अस्पष्टता' लिया, कहीं उसे 'सजीव प्रति क्रिया' कहा। कहीं कहीं उसे 'अंग्रेजी बंगला का प्रभाव, पलायनवादी और व्यक्ति-निष्ठ व्यक्तियों की यह' बतलायी। डा० साहब का मत 'छायावाद' पर कुछ बहुत सुलभा हुआ नहीं है। वह एक प्रकार से बहुतों का एकत्र संग्रह है। उन्होंने भी 'छायावाद' की भान्तरिकता, वायवीयता और बिदोहशीलता का उल्लेख किया है।

डा० देवराज ने 'छायावाद का पतन' लिखकर एक तदलक अवश्य मचा दिया, पर उसमें छायावादी कला की दुर्बलताओं का ही

उल्लेख अधिक है। परिभाषा और सचय बतलाने का कष्ट कम किया गया है। शब्द-मोह, विषय-मोह और कल्पना-मोह का उल्लेख करते हुए, फेद्रीयागमी ध्वजना-प्रवृत्ति, पृष्ठाधार का सुदीर्घ पोषण, विचार-गत और समात्मक असाध्यजस्य, अग्रगण्य-प्रियता आदि का उपरिः संकेत करते हुए नवीन काव्य की 'वस्तु' एवं 'कला' का बाह्य के साध-साध अन्तरिक विश्लेषण करने का प्रयास किया गया है। एक बात का कुशल है कि दार्शनिक होते हुए भी उक्त डाक्टर साहब ने 'छाया-वाद' का दार्शनिक परिवेशों में घेरने का प्रयत्न नहीं किया। उन्होंने 'अधिकांशतः शुद्ध-साहित्यिक मानों पर ही अपनी दृष्टि और अपने संस्कारों के अनुसार विचार किया है। 'छायावाद का पतन' के पृ० ११५ पर उन्होंने लिखा है कि 'छायावाद का कवि अक्सर प्रतीक-विधान को साध्य अथवा वास्तविकता (अनुभूति) का स्थानापन्न समझते दिखाई पड़ते हैं।' 'हमारी शिकायत यही है कि छायावादी अनुभूति और अभिव्यक्ति में सरल प्राणवत्ता की कमी है, उसमें स्वनि-पूर्ण शब्दों एवं चित्र-विचित्र कल्पनाओं का आडम्बर अधिक है, स्वच्छ, निष्कपट, सहज अनुभूति का अंश कम। जीवन के निकट स्पर्श के अभाव में उसका कलेवर निर्जीव साज-सज्जा और चमत्कार से बोभिल है। इस दृष्टि से वह हास-मुगीन संस्कृत-काव्य और चमत्कारान्वेपी 'रीति-काल' से इसी बात में भिन्न है कि वह शरीर-बन्धित न होकर सुद्ध-बन्धित है (पृ० १२०, वही)। 'शरीर' और 'बुद्धि' के विभेद द्वारा डा० साहब ने स्थात प्रेम और सौन्दर्यानुभूतियों की प्रकृति की ओर संकेत किया है।

श्री जैनेन्द्र-कुमार जी ने 'साहित्य-सन्देश' के नवम्बर १९३६ के अंक में लिखा था कि 'छायावाद में अभाव की अनुभूति से अधिक कल्पना से भरा गया। वियोग उसके लिए एक 'Cult' हो गया। आदिमानो छिराने की चीज़ नहीं, दिखलाने की वस्तु हो गया। कला संश्लेषणीय न होकर बिखेरी जाने लगी। जो वेदना संजोयी जाकर बल बनती,

यह राज-सज्जा से प्रस्तुत की जाकर छाया-मात्र रह गयी ।^१ जैनेन्द्र जी ने छायावादी काव्य के कल्पनातिरेक एवं वेदना-विवृति पर आक्षेप किया है । 'छाया' से अस्पष्टार्थता एवं जीवन सद्दित्य का भी संकेत है । श्री पं० किशोरादास चाक्रपेयी ने अपने 'साहित्य निर्माण' के पृ० ६४-६५ पर ब्रजभाषा-काव्य के प्रति अपनी प्रशस्त्य सहानुभूति प्रकट करते हुए छायावादी रहस्यवादी कवियों पर ब्रजभाषा-काव्य के विरुद्ध लिलने का आगोष लगाया और यह पत्रवा दे दिया कि छायावाद देखते ही देखते अस्त हो गया और अभी तक 'द्विषेयी-युग' ही चल रहा है, और तब तक चलता रहेगा जब तक कि कोई 'मगीरथ' आकर भाषा-भाव में नया मोड़ न दे दे । 'माधुरी' में प्रकाशित अपने निबन्ध में श्री सद्गुरुशरण जी सारस्वती ने मानवीकरण के आगोष को ही प्रकाशान्तर से छायावाद लक्षित किया है । काशी हिन्दू विश्व-विद्यालय के तत्त्वावधान में स० केशरी नारायण शर्मा ने अपनी आधुनिक काव्य-धारा ('डायरेक्ट-उपाधि' के लिए लिखा गया शोध-ग्रन्थ) में वर्तमान काव्य की विशेषता तीन विभिन्न क्षेत्रों में दिखलाई है । उनके मतसे स्वच्छन्दतावाद की भावनाके साथ साथ 'व्यार्थवाद' और 'अभिव्यञ्जनावाद' की प्रवृत्ति भी लक्षित होती है । 'द्वितीय-उत्थान' के साकानुवादी मंगल और सामंजस्य-मूर्ख विषय के विरोध से हम परिचित हैं । 'द्विषेयी युग' की आलोचनात्मक और विश्लेषणात्मक दृष्टि के विरोध में कल्पना और अनुभूति को उल्लेखना मिली, यही 'स्वच्छन्दतावाद' है । 'स्वच्छन्दतावाद' प्रयत्नतया कल्पनात्मक मान-रहित है । स्वच्छन्दतावादी कविता की विविधता के बीच एक सामान्य विशेषता- 'स्वार्तन्त्र्य-प्रेम' के दर्शन होते हैं ॥ X 'स्वच्छन्दता' के दो प्रधान लक्षण- जिज्ञासा और सौन्दर्य-प्रेम-वर्तमान काव्य में वर्तमान हैं (पृ० २३१) । डा० केशरीनारायणजी शुक्ल ने रुढ़ियों के विरोध ॥ लड़े होने वाले 'स्वच्छन्दतावाद' (रोमांटिसिज़्म) और 'छायावाद' (रेमांटिसिज़्म) को बहुत कुछ एक माना है । उन्होंने भी 'छायावाद' में किसी निश्चित दर्शन का पालन नहीं किया है ।

इस युग पर दूसरा शोध-कार्य प्रयाग-विश्व-विद्यालय के हिन्दी-विभाग की देखरेख में डा० श्रीकृष्णलाल द्वारा किया गया है। यह शोध 'आधुनिक हिन्दी-साहित्य का विकास' नामसे प्रकाशित हुआ है। डा० श्रीकृष्णलाल ने आधुनिक कविता की प्रवृत्तियों की व्याख्या करते हुए इसे 'स्वच्छन्दतावाद' का नाम दिया है। उनके निष्कर्ष इस प्रकार रखे जा सकते हैं (१) इस काल की शृंगार भावना विषुद्ध बुद्धिवादिनी है। आधार मानसिक है। प्राचीन साहित्य की वर्णित वस्तुएँ अपने मूलरूप में अनुरजक हैं, आधुनिक साहित्य में उनका महत्व बुद्धि पर प्रभाव डालने के लिए है (२) प्राचीन कवियों का सम्पन्न 'भावों' ('आहर्दिया') से या 'भाव-सत्त्वों' ('कैवट्') से नहीं। आधुनिक साहित्य ने भाव-सत्त्वों को अपनाया, किन्तु सत्त्वों की व्यंग्यना-शीली बुद्धि-मूलक, कल्पना-प्रधान और आदर्शवादी है। (३) इस परिवर्तन के कारणों में एक प्रमुख कारण विदेश-राज्य और पश्चिमी विचारों का निर्यात एवं अंगरेजी-साहित्य का प्रभाव भी है। (४) 'स्वच्छन्दतावाद' के (अ) 'सैद्धान्तिक' तथा (ब) कलात्मक, दार्शनिक एवं साहित्यिक-या प्रमुख पक्ष हैं। 'सैद्धान्तिक स्वच्छन्दतावाद' (सन् १९००-१९१६) में प्रकृति एवं मानव-जीवन को उनके सदीर्घ वातावरण से मुक्ति मिली और 'रीति'-परंपरा की अतिग्रह नियम-बद्धता और पापित्व का विरोध हुआ। दार्शनिक क्षेत्र में यह 'तत्त्व-ज्ञान' के अर्थ में नहीं छाया है और न व्यक्ति-आन्दोलन की तरफ ही। यह विद्रुते काल के सामान्य दृष्टिकोणों के विरुद्ध दृष्टि-कोण के प्रदर्शन रूप में ही अभिव्यक्त हुआ है। तबमें सम्पूर्ण चेतन-प्रवाह देने की 'सर्व-चेतनवादी प्रवृत्ति' भी है। 'अनन्य' की लोच और चेतना-रूप विन्नता के साथ मानवताओं का 'देवीकरण' भी हुआ है। कलात्मक क्षेत्र में एकल, व्यक्तिगत प्रतिभा की व्यंग्यना हुई है, रुढ़ि-प्राप्तन नहीं हुआ। कविता के संकीर्ण एवं विनाशक में अनि-

व्यक्त होने वाली कल्पना-शक्ति इसकी कसौटी है। भाषा की 'श्रव्य और नाद-व्यंजना, से रूप-सृष्टि की जाती है। आधुनिक काव्य एक जाग्रत स्वप्न है। साहित्यिक क्षेत्र में भाषा, छन्द एवं काव्य-भाषा में परिवर्तन हुआ। समृद्ध भाषा-शैली, उत्तम-शब्द-प्रयोग, शब्द-व्यंजक शब्द, चमत्कार-पूर्ण, आलोकमय विशेषण, चित्रमय ध्वन्यात्मक पद-विन्यास, भाव-वाचक संज्ञाओं का आधिक्य मीति-वाद, भारतीय 'ध्वन्या-लोक' द्वारा अनुमोदित 'ध्वनि' की अपेक्षा पराधीन काव्य-समीक्षा की व्यंजना का प्रमाण हुआ है। यह संगीतमय भाषा में रचित 'आध्यात्मिक काव्य' और 'व्यक्तिवाद' या सार्वजनिक समानाधिकरण का साहित्य है।

डा० भीकृष्णलाल ने भी किसी कठोर दार्शनिक मान्यता या एक ही परिलक्षक प्रवृत्ति की प्रमुखता को 'छायावाद' की परिभाषा नहीं दी है। वे भी इस काव्य के विद्रोह-तत्त्व के प्रति सजग हैं।

भी विश्वम्भर 'मानव' ने अपनी 'महादेवी की रहस्य-साधना' एवं 'सुमित्रानन्दन पन्त' नामक पुस्तकों में 'छायावाद' एवं उसके निर्धारक लक्षणों पर काफी स्पष्टता के साथ विचार किया है। उन्होंने अपने पूर्ववर्ती लेखकों एवं आलोचकों के मतों का निर्देश करते हुए और उन पर अपनी टिप्पणी भी लगते हुए हुए कहा है कि "प्रकृति में चेतना के आरोप को 'छायावाद' कहते हैं। यह आरोप आलंकारिक रूप में नहीं, वास्तविक ढंग का है। कहने का तात्पर्य यह कि प्रकृति में चेतना की अनुभूति की प्रतीति पाठक को वर्यन से ही होने लगी। मनुष्य की इस बात में कुछ आनन्द आता है कि वह यह देखे कि जैसे सुख-दुख का अनुभव वह करता है, उसी प्रकार और सभी करें। दूसरे शब्दों में प्रकृति में मानवीय भावों का आरोप भी छायावाद है" (सुमित्रानन्दन पन्त, पृ० ६१)। आगे इसे और स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा कि "छायावाद को समझने के लिए तीन बातों को स्मरण रखना ।

का सम्बन्ध केवल प्रकृति में जीवन से है । (२) इसमें प्रकृति चेतन माना जाती है । (३) प्रकृति में ये सारी भावनाएँ प्रदर्शित की जाती हैं, नर-नारी के जीवन में किसी भी प्रकार उत्पन्न हो सकती है । उनके मन से 'मानवीकरण' एक प्रकार का आरोप मात्र होता है और 'छायावाद' में कवि को प्रकृति वैसी लगती है । मानव जो भी जहाँ छायावाद काव्य में छाये प्रकृति वर्णन के पक्ष-विशेष को उभार कर उसे सर्वांगीण स्पष्टता दी, वहाँ उन्होंने 'छायावाद' को एक ऐसे नियम-वस्तु के कठघरे में बन्द कर दिया कि छायावादी काव्य की मुख्य देने और उसका मनोनीत-भाग ही इस नाम के अन्तर्गत सम्निर्गम हो उठा और बाकी की वस्तु सिद्ध हो गया । स्वयं 'निराला' जी की 'जुहो की कली' कविता भी इसके बाहर चली गयी और 'प्रसाद', 'पन्त' आदि को 'कामायनी' और अन्य प्रसिद्ध श्रुत कविताएँ 'छायावाद' से अहिर्गत हो गयीं । 'छायावाद' केवल दर्शन की भूमि पर प्रकृति को लेकर लिखा गया एक 'वाद'-विशेष ही नहीं है, वह एक समग्र जीवन-दृष्टि और मनुष्य मानसुली मूल्योपेक्षा के लिए स्वतः उठा हुआ एक सामाजिक एवं व्यापक आन्दोलन है । कुछ विषयों अथवा अर्थ-वस्तुओं की सामान्यता के आधार पर उसे अलग कर 'वाद' की कठोर गूललाओं में बाँधना ठीक नहीं । यह तो बला के माध्यम से जीवन का ऐसा उच्छ्वसन-उद्वेलन है जो जीवन अगत् के प्रति कवि की वैयक्तिक अनुभूतियों के रूप में, तात्कालिक स्थितियों के साथ प्रस्तुत हो उठा है । छायावादी कवियों ने विषय की कठोर सीमाएँ कभी भी निर्धारित नहीं की । उन्होंने अपने दृष्टिकोण एवं चिन्तन मापन की नवीनता पर अवश्य बल दिया है जो भी विषय जिस कवि के सामने आया, उसने उसकी वस्तु रूप रेखा को हाँक, उसके अन्तर्गत में प्रवेष्ट हो, निजी वस्तुना एवं अनुभूति पर आश्रित, अपने स्वयं के मूल्योपेक्षा को ही प्रमुखता दी है । यही 'स्वकीयता', यही 'आत्मनिष्ठता' इस वर्ग की कविताओं का प्रमुख एवं मात्र 'निर्धारक' तत्व माना जाना चाहिए ।

श्री राम्भूनाथ सिंह ने अपनी सद्यः-प्रकाशित 'छायावाद युग' नामक पुस्तक में कदाचित् सबसे पहले इस युग की समाजशास्त्रीय एवं भारतीय समाजवादी मूर्ति पर व्याख्या करते हुए इसकी विविध प्रवृत्तियों का यथावत् निरूपण किया है। "भारत में भी पुँजोवाद के विकास के साथ व्यक्तिवाद का विकास हुआ और हिन्दी-कविता में छायावाद के रूप में व्यक्तिवादी भावनाएँ अनेक रूपों में अभिव्यक्त हुईं" (पृष्ठ ५२)। उनके मत से "छायावाद-युग की काव्य-धारा में विविधता के बीच भी एक सामान्य एकता—स्वार्तभ्य-प्रेम-के दर्शन होते हैं। यह उस मुक्तिकारी चेतना का ही परिणाम है। उन्होंने छायावादी काव्य को मध्यवर्गीय चेतना, उसके परिवर्तनों, उसकी कलता-असकलता, आशा-निराशा, यथार्थ और भ्रान्तियों की अभिव्यक्ति का काव्य कहा है। उन्होंने 'छायावाद' को 'इतिहास के साक्षी' में देखा है। बंगला एवं अँगरेजी की क्रिया-प्रतिक्रिया को ध्यान में रखते हुए भी उन्होंने 'छायावाद' की सदस्यप्रवृत्तियों का जलजलता लगाते हुए, उसे राष्ट्रीय-सांस्कृतिक परंपरा के मेल में रचकर नए का प्रयत्न किया है। उन्होंने इसके दार्शनिक एवं सांस्कृतिक स्रोतों को खोजा है, पर इसे उनकी मात्र प्रतिकृति मानकर नहीं। 'छायावाद' के 'मरण' या 'पतन' में विश्वास नहीं करते। वे आज के स्वच्छन्दतावादी, यथार्थवाद, प्रगतिवाद, प्रतीकवाद (प्रयोगवाद) एवं 'नूतन रहस्यवाद' को छायावाद का ही विकास रूप मानते हैं। उनके मत से छायावाद की 'व्यक्तिवादी' प्रयोगवादी और कल्पनावादी प्रवृत्तियों की परिधि आज के प्रयोगवादी काव्य में हो रही है; उसी तरह उसकी यथार्थोन्मुख और वैज्ञानिक प्रवृत्तियों का तो 'वादी' और आध्यात्मिक बनकर सपाटचित्त 'प्रगतिवाद' का बिल्दा लगाये हुए सामने आ रही हैं जिनका युगानुरूप नवीन मोड़ लेकर स्वच्छन्दवादी यथार्थवाद के रूप में बिलसाई पक रही है। छायावाद का आध्या-

त्मिक आदर्शवाद ही आज मानवतावादी आदर्शवाद बनकर कहीं अरविन्दवादी 'नूतन रहस्यवाद' और कहीं गांधीवादी 'सर्वोदयवाद' के रूप में प्रस्तुत हो रहा है।" छायावाद का विद्रोह काव्य-भाषा में परिवर्तन, अभिनव छन्द-विधान, राष्ट्रीयता और देश-भक्ति, गीत और प्रगीत-मुक्तक ('श्रॉड'), प्रकृति-चित्रण और व्यक्तिवादी स्वच्छन्दता, दार्शनिकता, नैतिमत्ता और बौद्धिकता तथा अङ्गरेजी और बँगला की कविता के प्रभाव के रूपों में दिखलाई पड़ा। भीरुभूनाथ जी ने 'स्वच्छन्दतावाद' को 'छायावाद' की प्रमुख प्रवृत्ति मानी है, जो काव्य का जीवन से सम्बन्ध जोड़ता है। स्वानुमति चित्रण को उन्होंने 'व्यक्तिवादी अन्तर्मुखीता' के रूप में ग्रहण किया है। इस प्रकार "छायावाद-युग में आत्मगत कविता का प्रचलन हो गया। कविता में सर्वत्र कवि के मनोवेगों की सीखता उभर कर आने लगी। कवि समस्त विरव को धरने 'धर' के माध्यम से देखने लगा। अतः उसकी कविता का केन्द्र 'मैं' बन गया। ऐसा हुए बिना कविता का आत्माभिर्व्यञ्जक होना सम्भव नहीं था।" आत्माभिर्व्यञ्जकता, उनके मत से, दो रूपों में आयी:- (१) बाह्य वस्तु को अपनी भावना और कल्पना के रंग से रँगकर और (२) अपने ही सुख-दुख, आशा-निराशा, संघर्ष और तत्त्व-चिन्तन को स्पष्ट रूप से व्यक्त करके। सन् १९२० के बाद दूसरी प्रवृत्ति प्रधान रही। भीरुभूनाथ सिंह ने छायावादी काव्य का उसके यथा-स्थित रूप में व्याख्या-विरलेषण किया है। उसमें उन्होंने किसी निश्चित दर्शन-पीठिका के आरोप का आग्रह भी नहीं किया है, किसी ऐसी प्रवृत्ति की ओर अत्यन्त उभार एवं अवधारण के साथ अंगुलि-निर्देश नहीं किया जिससे साधारण पाठक छायावादी काव्य का मूलाधार मानकर चले सके।

इसी स्थल पर एक वस्तु की ओर निर्देश कर देना कदाचित् प्राकरणिक ही होगा। सं० १९८१ वि० (सन् १९९६ ई०) में

भी शान्ति-प्रिय जी द्विवेदी के रपादकत्व में साहित्य-सदन, चिरगांव, झांसी से 'परिचय' नामक एक काव्य-संग्रह प्रकाशित हुआ था। इसके साथ 'सुनिष्' शीर्षक से भी पं० केरावप्रसाद जी मिश्र की सं० १९८१ की लिखी भूमिका भी सम्बद्ध है। इसमें सर्वभी 'प्रसाद', रामनरेश त्रिपाठी, मालनलाल चतुर्वेदी, मुकुटधर वाघडेय, सियाराम-शरण गुप्त, लक्ष्मण सिंह 'मवंक', 'नवीन', 'निराला', पं० गोविन्दवल्लभ पन्त, सुमित्रानन्दन पन्त, 'विद्योती', लक्ष्मीशंकर मिश्र 'श्याम', भगवती चरण वर्मा एवं 'द्विज'-इन १४ कवियों की कविताएँ संग्रहीत हैं। यह छायावादी कवियों का कदाचित् सर्वप्रथम संकलन है। इसमें 'मिश्र' जी की भूमिका पठनीय है। वह 'छायावाद' पर भी बड़ा मार्मिक संवेत प्रदान करती है। "वह (छायावाद) शरीर नहीं आत्मा है, छायावान् नहीं छाया है, झिलझिल नहीं लावण्य है" - देखिए, आनन्द-वर्धन क्या कहते हैं—

'प्रतीयमानं पुनरन्यदेव यस्तत्पस्तु बाष्पीषु महाकथोनाम् ।

यत्तद्वक्षि लावण्यवातिरिक्तं विमानि लावण्यमिवांगनाम् ॥'

अनादृत एवं स्वयमागत रुन्दोके द्वारा उसी 'लावण्य' अवस्था 'छाया' का निर्देश करना छायावाद की कविता है। इस निर्देश की कोई निर्दिष्ट शैली नहीं हो सकती, हृदय में वेदना आदिए, वह स्वयं अपनी अभिव्यक्ति का मार्ग ढूँढ़ लेती है। "छायावाद" को 'छायावान्' "शरीर" एवं 'झिलझिल' न कहकर 'छाया', 'आत्मा' और 'लावण्य' बताकर, 'मिश्र' जी ने उसी तत्व की ओर संवेत किया है जिसे 'प्रसाद' जी ने 'आन्तरिक सौन्दर्य', 'छाया' और 'निष्कृति' नाम से संकेतित किया है। वस्तु की वास्तव रूप-रेखा सभी के लिए सामान्यतया एक-ही होती है, किन्तु उसके अंत-सौन्दर्य की अनुभूति दृष्टा की अपनी अपनी समता एवं अपने-अपने संस्कारों पर निर्भर होती है। इसी से उसकी अभिव्यक्ति की शैली भी एक-ही और निर्दिष्ट नहीं हो सकती। वह

‘हृदय की वेदना’, संवेदनशीलता का ही दूसरा नाम है। साक्षरिक्त, स्वन्यात्मकता, प्रतीक-विधान, उपचार-यकता आदि उसी छाया-संरूपिणी आन्तरिक सुन्दरता को अभिव्यक्ति देने के विविध प्रयास हैं। ‘लक्षणा’ के सहारे जो मूर्त विधान होता है, उसकी प्रभाव-सृष्टि मौ किसी सूक्ष्म अनुभूति की प्रेरणा से होती है, कोई सूक्ष्म अनुभूति ही उसका साध्य होती है। ‘स्वनि’ का लक्ष्य भी अंगना के छात्र-सौन्दर्य से अतिरिक्त भ्रममत्तानेवाला लाक्षण्य ही होता है। किसी गुण या प्रभाव-विरोध को सघन रूप से अनुभूत कराने के लिए ही प्रतीक का विधान किया जाता है।

इस प्रकार यह भिन्न हुआ कि आन्तरिक सौन्दर्य या ‘स्वानुभूति’ (क्योंकि आन्तरिक सौन्दर्य सर्वथा निर्दिष्ट विषय नहीं, वह व्यक्ति-व्यक्ति की अपनी अनुभूति अथवा स्वानुभूति पर निर्भर होता है।) को ही प्रधान-हिन्दु मानकर जितनी गयी आरम्भ-निष्ठ कविता छायावाद की जानी चाहिए। अब तक हमारे छायावादी कवियों ने साक्षरिक्तता, स्वन्यात्मकता, प्रतीक-विधान एवं उपचार-यकता की प्रणाली में ही स्वानुभूति की अभिव्यक्ति की है, इसलिए छायावादी कविता की शैली का निरूपण करते समय विचारकों ने इन्हीं का विवेचन किया है। मेरी समझ में यह अनिवार्य आवश्यक नहीं कि उन गीतियों में ही (जो म्यूनाचिक रूप से एक दूसरे में समाविष्ट भी हैं) स्वानुभूति-मूलक आन्तरिक सौन्दर्य की अभिव्यक्ति हो। वह कवि के निजी जीवन, भाव-विचार एवं कला-सामर्थ्य पर निर्भर होता है कि वह आन्तरिक सौन्दर्य सम्बन्धी अपनी सूक्ष्म पकड़, भाव-प्रभाव संवेदन को पूर्णतः सृष्टि की संरचना एवं कला-निरूपण के माध्यमों से व्यक्त कर सकता है। छायावादी कवियों पर लगाये गये कल्पना मोह के आरोप का भी यही निगडामुह हो जाता है। जब कवि अपने अभिव्यक्त्य की सूक्ष्म ‘अवस्तु’ द्वारा ठीक ठीक निरूपित नहीं कर पाता, तो वह कला

के रूप-विधान का सहारा लेता है। यह कहना उसी आन्तरिकता को अधिक से अधिक सम्बोध एवं सम्बोध बनाने के लिए नियोजित होती है। इस कहना से भाव की पृष्ठभूमि के जगमगा उठने के कारण, यदि कोई मुख्य लक्ष्य को छेड़कर उसी को देखने में रुक, उलझ जाय तो इसमें कवि बेचारे का क्या दोष। हर प्रकार की ऐन्द्रियता का यथा-साध्य परितुलित देते हुए आनेवाले भावामिष्यजन का देय ही सिद्ध करना साहित्य मर्मज्ञ की 'भी' नहीं 'बिभी' हागी।

प्रश्न हो सकता है कि क्या पवि, लक्षणा, प्रतीक, और उपचार-यकता आदि का प्रयोग इस युग के पूर्ववर्ती काव्य में नहीं हुआ है? यदि हुआ है तो फिर छायावादी काव्य की विशिष्टता क्या रही? छायावाद की विशेषता स्वानुमति-मूलक अन्त-सौन्दर्य का अभिव्यञ्जना है, जिसके लिए लक्षणा, व्यञ्जना, प्रतीक और उपचार यकता नियोजित हुए हैं।

फिर प्रश्न हो सकता है कि जब ये साधन आन्तरिक सौन्दर्य की अभिव्यञ्जना के उपादान हैं तो पूर्ववर्ती काव्य में चाये इनके प्रयोगों में क्या आन्तरिक सौन्दर्य का व्यञ्जना नहीं हुई है? प्रश्न यहाँ यह नहीं है कि आन्तरिक सौन्दर्य की अभिव्यक्ति इसके पूर्व कभी हुई ही नहीं है। इसका अर्थ यही है कि किसी वस्तु के वर्णन में कवि की दृष्टि प्रधानरूप से या तो वस्तु-निष्ठ होती है या व्यक्ति-निष्ठ या आत्म निष्ठ। 'वस्तु' वर्णन का यही आत्म-निष्ठता या 'वस्तु' के स्थान पर कवि के अन्तर में वस्तु द्वारा अनुभूत अनुमति के विषय की प्रमुखता ही 'छायावाद' की प्रधान विशेषता है। वस्तु निष्ठता और आत्म निष्ठता के बीच बहुत स्पष्ट विभाजन रेखा नहीं खींचा जा सकती। दोनों ही एक दूसरे में कुछ न कुछ समाई रहती हैं। एक से दूसरे की सर्वथा शून्यता की स्थिति नहीं खोज निकाली जा सकती। ऐसी दशा में आत्म-निष्ठता एवं वस्तु निष्ठता का विभाजन यावन्व-यानुक्त की दृष्टि से ही किया जायगा। छायावादी कवियों ने 'वस्तु' से अधिक 'वस्तु'

द्वारा जगायी गई आन्तरिक अनुभूतियों को ही प्राथमिकता दी है। सभी कवियों ने स्वानुभूति या वस्तु की आन्तरिकता के प्रकाशन पर बल दिया है। 'छायावाद' के प्रारम्भ कर्त्ता 'प्रसाद' और 'प्रसाद'-काव्य के मर्मों भी केशव प्रसाद जी मिश्र ने भी इसी तत्व पर जोर दिया है, फिर इसीको छायावादी काव्य की मूल-विशेषता, आत्मा क्यों न स्वीकार की जाय ? इसी प्रकार ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता प्रतीक विधान, उपचार-बद्धता, मानवीकरण, नादार्थ व्यञ्जना आदि की प्रवृत्तियाँ छायावाद का कला-शरीर बनीं जाँयगी। आध्यात्मिक सिद्धान्त या दर्शन अथवा वर्य-विषय के आधार पर 'छायावाद' का परिमाण-निर्धारण छायावादी काव्य के व्यापक प्रसार को तो खरब-खरब कर ही देगा, एक ही कवि में भी खरब करने पड़ जाँयगे। इतना करने पर सबसे बड़ी कठिनाई तो यह उपस्थित होगी कि इस प्रकार की क्रिया-प्रक्रिया से जो अंश छायावादी काव्य के नाम से प्राप्त होगा, वह अत्यन्त सूक्ष्म होगा। इस प्रकार बनीयी गई संकुचित परिभाषा छायावाद के प्रति स्वयं सामान्य पाठक का धारणा के भी सर्वथा विपरीत होगी। यैसा संस्कार न होने से भ्रष्ट बुद्धि और अपरिचित निरासेपन के कारण, सामान्य पाठक ने इस काव्य का छायावाद नाम ग्रहण किया, वह मूलतः इसी आन्तरिक सौन्दर्य के विषय की वृत्ति, अथवा 'वस्तु' के स्थान पर, वस्तु के प्रति करि की 'स्वानुभूति' का निरूपण है। व्यापक एवं जीवित साहित्य में 'वस्तु' नहीं, 'वस्तु' की आत्मव्यञ्जना में कवि की मुख्य दृष्टि के आधार पर विभाजन और वर्गीकरण हो सकता है। अथवा 'मानव' और 'साम-साम्रिक' तथा 'कृष्ण मानव काव्य' और 'श्वेत-काव्य' का विभेद कटिन हो जायगा। साहित्य में कोई भी 'दर्शन' एक व्यापक 'दृष्टिकोण' के अंग रूप में हो सकता है और दृष्टिकोण बड़ी मात्रा में जो जीवन-समष्टि को घेर सके। 'छायावाद' भी साहित्यकार का एक अन्तर्वादी 'दृष्टिकोण' ही है, जहाँ से वह समस्त जीवन, उसके वास्तविक आधार को 'स्वानुभूतिक' आत्मव्यञ्जना प्रदान करता है।

छायावादी कविता में भाव-सत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

मनोविदों ने कहा है—‘तन्मात्र भावो हि काश्चन’ । भाव एवं मनोवेग का जीवन की भाँति साहित्य में भी बड़ा महत्वपूर्ण स्थान है । इनके सहारे हम किसी के व्यक्तित्व एवं चरित्र का अध्ययन एवं परिचय प्राप्त करते हैं । भारतीय ‘स-शास्त्र’ में ‘भवन्तीति भावाः’ मानकर मन में होने-वाले विकारों को ‘भाव’ माना गया है । पाश्चात्य विचारणा के अनुसार तो ‘भाव’ का स्थान भी ‘Mind’ (मस्तिष्क) ही है, पर भारतीय परम्परा में ‘बुद्धि’ से अलग करते हुए उसका स्थान ‘हृदय’ कहा जाता है । मनोवेगों की परिभाषा के विषय में पाश्चात्य-मनोविज्ञान वेत्ताओं में परस्पर मत-भेद रहा है । विलियम जेम्स ने तो मनोवेगों के बाह्य लक्षण को ही प्रमुख माना है और वह कहता है कि ‘हम अपने को दुखी इसलिए अनुभव करते हैं कि हम चिन्तासे हैं, मयभीत इसलिए होते हैं कि अपने को काँपते पाते हैं ।’ इस प्रकार उसने इनको अपने आप चलनेवाली एक स्वाभाविक क्रिया माना है । मैग्गल उन्हें स्वाभाविक वृत्तियों का भाव-पक्ष मानता है और इस प्रकार स्वाभाविक वृत्ति के ज्ञान एवं क्रिया-पक्ष से उसका विभेद बतलाता है । शोप ने मनोवेग को भाव का एक अंग माना है । उसके अनुसार ‘भाव’ स्थायी एवं ‘मनोवेग’ अपेक्षाकृत अस्थायी एवं ठट्ठने-मिटनेवाले होते हैं । एक ही भाव में कई-कई मनोवेग हो सकते हैं । ‘भाव’ एवं ‘मनोवेग’ मन में ही उत्पन्न होते हैं । वे मन की ‘उद्बोधित’ दशा हैं, जो किसी बाहरी या भीतरी उत्तेजना से उत्पन्न होकर मन की दशा में परिवर्तन ला देते हैं और हमें सक्रिय बनाते हैं । ‘भावों के बिना हम क्रियाशील नहीं हो सकते । इनमें ‘इच्छा-शक्ति’ का मिश्रण अनिवार्य है । जीवन-अगल में जब भी कोई वस्तु हमारे सम्पर्क-क्षेत्र में आती है तो सर्वप्रथम उसके प्रति हमारे मन में कोई-न-कोई मनोवेग अवशा भाव उत्पन्न होता है । वे भाव सुगम्यमक या दुःस्वाम्यक अथवा आकर्षक या

द्वारा जगायी गई- आन्तरिक अनुभूतियों को ही प्रायः सभी कवियों ने स्वानुभूति या वस्तु की आन्तरिकता के दिया है। 'छायावाद' के प्रारम्भकर्त्ता 'प्रसाद' और 'मर्म' भी वेशव प्रसाद जी मिश्र ने भी इसी तत्व पर जोर इसीको छायावादी काव्य की मूल-विशेषता, आत्मा क्यों जाय ? इसी प्रकार ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता प्रतीक विभक्तता, मानवीकरण, नादार्थ व्यंजना आदि की प्रवृत्तियों कला-शरीर कही जायगी। आध्यात्मिक सिद्धान्त या दर्शन विषय के आधार पर 'छायावाद' का परिभाषा-निर्धारण छ के व्यापक प्रसार को तो खण्ड-खण्ड कर ही देगा, एक ही खण्ड करने पड़ जायगे। इतना करने पर सबसे बड़ी कठिनायि होगी कि इस प्रकार की क्रिया-प्रक्रिया से जो काव्य के नाम से प्राप्त होगा, वह अत्यन्त स्वहृद होगा बनायी गई संकुचित परिभाषा छायावाद के प्रति स्वयं सकारण के भी सर्वथा विपरीत होगी। बेशक संस्कार न के सुबोधता और अपरिचित निरासेवन के कारण, सामान्य काव्य का छायावाद नाम ग्रहण किया, वह मूलतः हीन्दुत्व के चित्रण की वृत्ति, अथवा 'वस्तु' के स्थान पर, कवि की 'स्वानुभूति' का निरूपण ही है। व्यापक एवं में 'वस्तु' नहीं, 'वस्तु' की अभिव्यक्ति में कवि की मुक्त पर ही विभाजन और वर्गीकरण हो सकता है। अन्यथा 'राम-चन्द्रिका' तथा कृष्ण भक्ति काव्य और 'रीति-काव्य' बटिन हो जायगा। साहित्य में कोई भी 'दर्शन' एक के समूह में ही आ सकता है और जीवन-मर्मटि को मेट सके। 'छायावाद' अन्तर्वादी 'हरिश्चन्द्र' ही है, जहाँ से उप-व्यापार का

वीणा के एक तार पर हुआ आघात अपनी भँकार से दूसरी छतृश्रियों को भी सन्दिग्ध कर देता है।

यह भी विवेचना एवं विवाद का विषय हो सकता है कि कवि काव्य की रचना मात्राविष्ट दशा में करता है अथवा मात्रावैष्ट के शान्त होने पर, उसकी स्मृति अथवा कल्पना द्वारा आनीत उसकी सद्वानुभूति के समय। आदि कवि बाल्मीकि के प्रथम श्लोक 'मा निराद प्रतडा...' की रचना वक्त्र-द्वारा काम-मोहित जौंच के बंध के देखते ही उत्फाल हुई थी। अग्रेष कवि 'दर्शस्वर्थ' तीस भागों के उद्देलन को काव्य मानते हुए भी उसे 'शान्त क्षणों में भुक्तभाषों की स्मृति' करता है। हमारे यहाँ के काव्य शास्त्र-सम्बन्धित 'मन्त्रदाय' 'पाठक' अथवा 'सामाजिक' की दृष्टि से काव्य का विवेचन तो करते हैं किन्तु स्वयं कवि के पक्ष से उसके द्वारा काव्य-रचना की प्रक्रिया पर लगाव्य ध्यान ही है। 'वक्रोक्ति-वाद' ने कवि-स्थान पर कुछ संकेत अवश्य किया है, पर यह भी कविता-रचना के अन्तर्गत को न ग्रहण करके कला-यत्न अथवा अभिव्यक्ता-शैली पर ही केन्द्रित है। वस्तुतः मात्रावैष्ट अथवा भुक्तभोगी की दशा में काव्य की रचना नहीं होती। पहले कहा जा चुका है कि काव्य अथवा कला की रचना-प्रेम्णा बिना कल्पना अथवा सद्वानुभूति के नहीं हो सकती। भोग-दशा में भुक्त-भोगी भाषों की निविड सीमा में हम प्रकार आसन्न रहता है कि उसकी विधायक अथवा रचनात्मक शक्तियाँ प्रयुक्त रहता है। यह दूसरी बात है कि भाषों की आवेशावस्था एवं उसकी पुनरावृत्ति में वस्तु ही स्वल्प क्षणों का अन्तराव हो, किन्तु यह पुनरावृत्ति-प्रक्रिया होती अवश्य है। दूसरे शब्दों में जो कह सकते हैं कि अनुभूति (भावों एवं विचारों के ज्ञान की सुमावस्था) काव्य के लिए आवश्यक एवं प्राथमिक उपादान है, क्योंकि बिना अनुभूति के कल्पना द्वारा पुनरावृत्त होगा किम्बा ?

इसली के प्रख्यात दार्शनिक एवं 'अभिव्यक्ता-वाद' के प्रस्थापक कोचे मोदय ने 'वस्तु' अथवा 'भाव' को महत्त्व न देकर 'आकृति' अथवा 'रूप'

१२६ छायावादी कविता में भाव-तत्त्व एवं विषय-गान प्रवृत्तियाँ

(सहस्रानुभूति में कल्पना द्वारा पुनरानेकता का) को ही सर्वाधिक महत्व प्रदान किया है। फिर भी उक्ति के प्रकट होने के पूर्व किसी न किसी रूप में उन्हें भी मायों की सत्ता माननी पड़ी है। वास्तव में 'तद्वत्त्व' शब्द अथवा 'सत्य-प्रकाश शब्द' से काव्य की उत्पत्ति माननेवाले कोवे महोदय 'प्राकृति को महत्त्व देते हुए भी भाषण या प्रेरक के रूप में ही नहीं, 'वस्तु' की अनापेक्षक नहीं ठहरा सकते। ये कवि के मन में आये कला-रूप एवं पाठक या श्रोता के मन में 'प्राकृतिक कल्पना' द्वारा प्रयुक्त रूप को ही मुख्य मानते हैं। उनकी दृष्टि में प्राकृतिक पदार्थ एवं सत्य कला-कृतियाँ भी उन्नी कला-रूप की पुनः व्यक्त करने के साधन-मात्र हैं। वास्तव में कोवे महोदय की इन उक्तियों में इतना सत्य तो निहित ही है कि काव्य-रचना की कवि के मानस में चलनेवाली प्रक्रिया बड़ी रहस्य-मय होती है। 'प्रसाद' को काव्य की 'आत्मा की संवहनात्मक अनुभूति' मानते हुए वहाँ 'आत्मा की मनन शक्ति' की उस 'असाधारण अवस्था' का उल्लेख करते हैं 'जो भेद सत्य को उसके मूल स्वरूप में सहसा ग्रहण कर लेती है, वहाँ उनका लक्ष्य भी काव्य-रचना के समय कवि की वही रहस्य-मय विशिष्ट मुद्रा है। भाव ही कविता का 'प्रधान-किन्तु' एवं भाव ही उसका 'लक्ष्य' है। भाव-वर्षा द्वारा रसास्वाद लेना पाठक के पक्ष की क्रिया है। किन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि कविता विचार-रहित होती है अथवा उसमें विचारों की आवश्यकता ही नहीं। विचार, बुद्धि-प्रसूत होते हैं, किन्तु भावों और विचारों के बीच कोई स्पष्ट एवं वैज्ञानिक विभाकर-रेखा खींचकर काव्य-रचना नहीं की जा सकती। बिना प्रकार जीवन, सत्य एवं बुद्धि-रूपी दोनों पदों के बिना पंगु है, उसी प्रकार काव्य या कविता भी विचार-रहित होकर सर्वथा गति-विहीन है। बिना भाव के विचार को प्रेरणा एवं सामग्री नहीं मिलेगी और बिना विचार के भाव को निश्चय नहीं प्राप्त होगा। कहने का तात्पर्य यह है कि विचारों को भावों का सहगामी एवं पोषक होना पड़ता है। छायावादी रचनाओं में भाव, विचार-पुष्ट एवं बुद्धि-नीति है, बल्कि यह कह सकते हैं कि छायावादी

अभिव्यक्ति में छाये माथे का कम ही एक सांस्कृतिक द्रव्य एवं बौद्धिक मर्मण के फल-स्वरूप हुआ है।

‘छायावाद’ रचनाएँ अनुभूति-प्रधान कही जाती रही हैं। ‘छायावाद’ के प्रयासक कवि भी ‘प्रवाद’ की जै ‘छायावाद’ की विशेषताओं में ‘स्वानुभूति की निवृत्ति’ का भी एक स्थान माना है। वे काव्य की ‘अनुभूति’ को ‘मनन-शील छाया की असाधारण अवस्था’ मानते हैं। उनका कथन है कि ‘कविता के क्षेत्र में पौराणिक युग की किसी घटना अथवा देश-विदेश की सुन्दरी के बाह्य वर्णन से भिन्न सब चेहरे के आधार पर स्वानुभूति की अभिव्यक्ति होने लगी, तब हिन्दी में उसे ‘छायावाद’ के नाम से अभिहित किया गया।’ ‘प्रवाद’ की के अनुसार बाह्य वस्तु और उसकी बाह्य वर्णन या ऊपरी रूप-रेखा का स्पष्ट वर्णन, छायावाद की मुख्य प्रवृत्ति नहीं, उनमें ‘स्वानुभूति-साध’ की ही प्रधानता है। प्रश्न होता है कि ‘स्वानुभूति’ से यहाँ क्या तात्पर्य है? कवि द्वारा उसकी कृति में जो भी निहित है वह सब एक प्रकार से उसीकी अनुभूति तो है—उसी के मानस के माध्यम से तो आया है, फिर ‘स्वानुभूति’ एवं ‘परानुभूति’ से क्या तात्पर्य? यहाँ ‘स्वानुभूति’ से ‘आत्मर्य’ ‘निजी अनुभूति’ अथवा ‘व्यक्तिगत अनुभूति’ से है, जो ‘मन-सामान्य अनुभूति’ या लोक-भूमि पर लायी गयी अनुभूति के साथ विभेद का वाचक है। ‘अनुभूति’ तो मानस-गत वस्तु है ही, उसके साथ ‘स्व’ का विशेषण उसी विशेष विभेद का चोतक है। कवि किसी ‘वस्तु’ या ‘व्यापार’ से प्रभावित होकर अपने भीतर जैसा अनुभव करता है, वह उसीको अधिक से अधिक विशालता बनाकर लक्षित अथवा अभिव्यक्त करना चाहता है। इस पथ पर वह ‘रीति’-कालीन पद्धति या रस-शास्त्रों के संधि पर चल कर कुछ ‘संन्यासियों’, ‘अनुमानों’ एवं ‘कालियों’ द्वारा ‘स्थापी भाव’ का संकेत कर रस-विशेष के लक्ष्य में अपनी उक्तियों की नहीं दाखलना पसन्द करता। वह ‘अव’, ‘वर्ण’, जो बात, जिस रूप से अनुभव करता है उतना ही करना चाहता है; हाँ, अभिव्यक्ति की विशालता एवं नाटकीयता का उसे

४२८ छायावादी कविता में मात्र-तत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

अवश्य ध्यान रहता है। चातक एवं श्यामा के समझ अपनी चोट को वह निम्न पंक्तियों में कह देना अधिक पसन्द करेगा और यह सोचने को न दकेगा कि इसमें 'विभावानुभाव संचारि-संयोगाद्र-सनिष्पत्ति' के चौमटे पूरे-पूरे सघ रहे हैं अथवा नहीं—

‘चातक की चकिन पुकारें,
श्यामा ध्वनि परम रसीली !
मेरी कसणाद्र कथा की,
टुकड़ी आँसु से गोली ॥’

(आँसु)

दुर्दिन में उमड़ पड़नेवाले आँसु के प्रति वह अपना मर्मोद्गार व्यक्त कर देगा, चाहे उसमें 'स्वायी भाव' पुर टुट्टा हो अथवा 'संचारी भाव' का ही संचार होकर रह गया हो—

‘जो पनीमृत पीड़ा थी,
मस्तक में स्मृति-सी छापी।
दुर्दिन में आँसु बनकर
वह व्याज बरमने आयी ।’ (‘आँसु’, ‘प्रार’)

छायावादी कवि एक 'स्वायी भाव' के भीतर किसी भी भावनाओं का अनुभव होगा, वह उन्हें वृक्ष रूप में अभिव्यक्त कर देगा। वह सोचता है कि भावों के तांगों से प्रार्थि-समर्पण वास्तव आकाश है। वह मेरे कल्याण के साथ धन्य होंगे तो उनकी प्रार्थि-रुता निष्पन्द है। भावों के अनुभूति आदी इन्दी अनु-वृत्ति विविध भावनाओं की साक्षात्कृत मूलभूतता में कुछ अभिव्यक्तियों को, 'अनुभाव' के सम्प्रदायवादी एवं साक्षात्कावादी आलोचकों ने टूटकर व्याकाम कहा है। अनुभूति एवं अभिव्यक्त को जो स्थानेवाले एवं भावों के 'अभिव्यक्तवादा' के विशेषी न्यायों-क भी इन अभिव्यक्तियों में अनुभूतियों को अलग न कर लेंगे और उन्हें 'अनुभाव' कहेंगे। ऐसा करते हुए वेग यह मस्तक नहीं है कि भी ॥

लेकर पहाड़ तक की कोटि वाले सभी छायावादी-नाम-धारी कवियों ने अनु-मृति एवं अभिव्यक्ति की उस समस्त-अवस्था को अधिगत कर लिया है, वहाँ अनुमृति और अभिव्यक्ति भाव एवं शैली अथवा रस और रूप इस प्रकार एकाकार हो जाते हैं कि दोनों को अलग करना असम्भव हो जाता है। इन अनुमृतियों का अपनी प्रतिभा के सहारे सहजानुमृति में जो कवि वहाँ तक परिणत कर सका है वह वहीं तक सफल है।

प्रश्न होता है कि काव्य एवं कला में सामूहिक अनुमृति प्रधान है अथवा व्यक्तिगत ? काव्य की रचना करते वाला कवि एक 'व्यक्ति' ही होता है। वह समूह से जीवन अवश्य लेता है, पर उसी तरह जैसे एक ही रस से रस ग्रहण करने वाले सहकार, बेल एवं बहूत विभिन्न रूप-रस-युक्त-कल प्रदान करते हैं। फिर कविता का सामाजिक या सामूहिक प्रभाव कैसे सिद्ध हुआ ? उत्तर है, जैसे विभिन्न रूप-रंग वाले होकर भी मानव मानव ही हैं। उनके हृदय के राग एक-से हैं, अतः इन रागों पर आधृत उक्तियाँ भी पर-संबन्ध हैं। जीवन और मरण का क्षेत्र बड़ा विराट है। केवल गिनी-गिनाई सामान्य-जन-सुलभ भावनाओं का विश्लेषण ही रस-विद्व एवं भेदकर काव्य नहीं। शब्द-भँकार की एक ही लीक की पीछे-पीछे 'बोर-गाया-काल' मर गया और भक्ति-युग आया। उसकी भी दिव्य-प्रदर्शन एवं पारियों की भँपों में अग्रगण्य स्थान पाने की प्रतियोगिता मृत हो चली और 'रीति-काल' की रीति-रस वादी परम्परा चली, जिने 'भारतेन्दु-युग' में आकर अरनी बँधी की और बहने में असमर्थ पाया। 'द्विवेदी-युग' के आदर्श एवं नीति-वाद ने भी इन मानव हृदय-गमिनी को खन्धित कर सकने में अपने को अक्षम अनुभव किया तब 'छाया-वाद' की अन्तर्जादिता ने व्यक्ति-हृदय के आलो-इन-विज्ञोइन को सामने उदरिक्त करने का द्वार खोल दिया। उठने वाला शत्रुवता के वर्णन के स्थान पर उसकी प्रतिक्रिया में उठने वाले आन्तरिक हृत्तिरो को महत्व दिया, वस्तु की ओर कम दृष्टि दी और मार्गों की ही प्रधानता दी। 'छायावादी' कवि ने अनुचित 'अहं' नहीं, सामान्यव्ययन

१३० छायावादी कविता में भाव-तत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

को प्रपन्नता थी। 'आत्मामिन्दुवन' कथा का जीवन है, विषय नहीं।

छायावादी कवि अपनी मूल कविताओं पर ही गीतों में 'मर्द' 'आमर' ही है। 'आमर' की अनुमूर्तियों का निष्पत्ति ही छायावादी काव्य में प्रमुख है, 'आत्मामिन्दुवन' का निष्पत्ति अपेक्षाकृत मूल्य। भावोक्ति समाधी परम के अनुसार 'साधारणीकरण' कवि एवं काव्य का लक्ष्य है। काव्य में मर्दों 'विशेष' के मागे का निष्पत्ति होता है और 'विशेष' के मागे लक्ष्य चेतनाओं के वर्णन के द्वारा ही पाठक एवं श्रोता के हृदय में भावोक्ति अथवा भावों का संसार होता है। यदि एक के स्थान पर अनेक व्यक्ति अथवा समूह का निष्पत्ति होगा, तो यह व्यक्ति-समूह भी विशेष ही होगा। 'साधारणीकरण' कवि-आधार है अथवा पाठकों के मन में होने वाली मानसिक प्रक्रिया-विशेष, यह भी एक विचार-वस्तु विषय है। आचार्य 'मुक्त' की ने इसका जैसा विवेचन किया है और किस प्रकार छायावादी एवं रसवादी काव्य का उत्पादन किया है, उसे देखते तो ऐसा लगता है कि जैसे वे श्रेष्ठ प्रमुख रूप से कवि-पद्य से होने वाला एक आधार मानते हैं। मेरी समझ में ऐसा अथवा यह है कि कवि को कुछ निश्चित करता है उसी के आधार पर ही पाठक में भावों का 'साधारणीकरण' होता है; किन्तु यह क्रिया होती है पाठक एवं श्रोता के ही मन में और कवि स्वयं इस क्रिया के लिए प्रत्यक्ष उत्तरदायी नहीं, पाठक के अपने निम्नो हस्तार एवं उनकी व्यक्तिगत बोधता-अवस्था ही इसके लिए उत्तरदायी है। छायावादी कवि अपनी निम्न अनुमूर्तियों का ही निष्पत्ति मंचे अपने गीतों एवं कविताओं में करता है, अपने से पूर्ववर्ती कवियों की भाँति वह अपने व्यक्तित्व को परोक्ष में नहीं रखता। उसका यह विश्वास है कि जैसे 'राम' या 'कृष्ण' या अन्य ऐतिहासिक या पौराणिक पात्रों के भावों एवं कथनों का प्रसार श्रोताओं एवं पाठकों पर पड़ता है, उसी प्रकार यदि उसकी अनुमूर्तियों एवं भावनाओं में भी भाविकता एवं सनाई है तथा वह सुन्दर-प्रभावशाली एवं व्यक्त है, तो उसका प्रभाव भी पाठकों पर अच्छा होगा। भाव संवेदन एवं प्रभाव-सृष्टि के

लिए वह भाव 'प्रकृत' अथवा 'उन्वकुलोद्भव' नायक के महत्त्व करने में सन्तर्पक नहीं। गीत-अपमानता होने से इस काव्य में 'मृगार', 'कण्ठ', 'वीर' एवं 'रीति' की प्रचुरता है। वीर्य, मयानक, अद्भुत, एवं हास्य, के लिए चेत उद्युक्त नहीं। शान्त-रस के लिए भी गीत का वातावरण एवं प्रकृति अनुकूल नहीं। छाब के जीवन के विरम एवं तन्वयित अनुभूति के विशेष-मय होने से स्तो की शास्त्राय रस-मैत्री भी सर्वत्र नहीं।

'छायावाद' एवं 'वेदना' की विभूतिः—छायावादी काव्य में 'वेदना' 'पीड़ा', 'व्यथा' एवं 'रीति' आदि का पर्याप्त वर्णन हुआ है। 'प्रसाद' की वेदना का माधुर्य एवं उषधी मस्ती उनके रसों में ही नहीं, नायकों में भी कहीं उद्युक्त अस्तर मिलता है, छलपते रहते हैं। 'पत' के 'प्रणि' की उत्पत्ति ही 'व्यथा' को लेकर हुई है। निगला में दारुनिकता एवं विचार-नात्म्य के पुट में कवि के व्यक्तित्व से तो रचनाओं में वेदना का विस्तार नहीं हो सका है, किन्तु अतीत की स्मृति एवं हीनता के वर्णन के रसों पर यह अवश्य भाँक उठे है। भीमती महादेवी वर्मा का तो सम्पूर्ण हृदय ही वेदना का वरदान है। ये छायावादी कवि सभी बड़े ही माधुर्य तथा संवेदनशील रहे हैं। जीवन की परिस्थितियों की चोरी एवं 'सत्वालीन समाज' में फैले अहंता, दमन, एवं पीड़ा ने उन्हें दुःख एवं दुःखी जीवन के प्रति अत्यन्त सहानुभूति-पूर्ण बना दिया है। इस वेदना-विभूति के मूल में कई कारण हैं, जिनके निम्नलिखित विभाग किये जा सकते हैं:—

१—व्यक्तिगत जीवन का असन्तोष।

२—समाज में फैले व्यापक ऊपीड़न के प्रति असन्तोष।

३—दुःखवादी जीवन-सिद्धान्तों की मान्यता में विश्वास (वेद-दर्शन का आदर्श)

इन कवियों के व्यक्तिगत जीवन में आये हुए संघर्ष एवं अर्द्ध परिस्थितियों ने पीड़ा एवं पीड़ितों के प्रति एक प्रकार का प्यार पैदा कर दिया

है। श्रीमती महादेवी वर्मा तो वेदना-दृष्टि को ही जीवन, श्री सची दृष्टि मानती हैं। महादेवीजी लिखती हैं कि 'जिस प्रकार जीवन के उग्र-काल में मेरे सुखों का उपहास-सा करता हुई विश्व के कण-कण से एक कदवा की घारा समझ पड़ी है, उसी प्रकार संध्याकाल में जब लम्बी यात्रा से थका हुआ जीवन, अपने ही भाग से दूरकर कातर झुन्दन कर उठेगा, तब विश्व के कोने-कोने में एक अज्ञात-पूर्ण सुख मुस्करा पड़ेगा।' 'प्रसाद' जी का पारिवारिक जीवन भी वही विषमस्त तथा विन्ता-पूर्ण रहा। एक-एक करके सभी गुरुजनों की स्नेह-छाया उनके सिर से उठ गयी और तद्व्यतिरिक्त में ही एहसास का पहाड़-सा बोझ उठाना पड़ा। मेरे कहने का यह कदापि अर्थ नहीं कि 'प्रसाद' जी या छायावाद के अन्य कवियों का काव्य उनके जीवन के परामर्श की अभिव्यक्ति है। 'प्रसाद' जी स्वयं अपने जीवन में एक आनन्दवादी समस्तता के उदात्त, सौम्य एहसास थे, और उन्होंने अपनी बिगड़ी एहसास की संभालने में अपने जीवन की आशुति दे दी। 'धन्वा' जी का जीवन भी बड़ी विषमताओं से बीता है और एकाधिक बार उन्हें मरकर रीति से रोगों का सामना करना पड़ा है। उनका निर-कुमार-जीवन उनकी जीवन-साधना का एक पक्ष ही है। 'निराला' जी की जीवन-रूपा यदि वाणी द्वारा व्यक्त की जा सक्ती तो पत्थर भी रो पड़ते। बापाजी, कठिनाइयों एवं अभावों की चेदी पर अपनी पत्नी एवं पुत्री की आशुति बहा कर आव भी वह कर्म-वीर जीवन-मार्ग में ध्वस्त होते हुए हिमालय की मूर्ति निरुत्तर रहा है। 'बघन' का जीवन भी बहुत सम्-मिश्र लहरों पर तैला रहा है। मेरे कहने का यह अर्थ नहीं कि अपने अभावों का बीकार ही काव्य है, किन्तु काव्य करनेवाले कवि के जीवन की परिस्थितियों का प्रभाव ही उनकी वाणी पर पड़ता ही है और उनके वाणी के इस प्रसाद को अन्दीकृत वा तिरस्कृत करना सरस्वती का अपमान है। उनके प्रेम एवं विरह के मीठ, लालित्यक दृष्टि से अदृश्य नहीं। उनमें जीवन का परिवार एवं औदात्य ही अन्त हुआ है।

छायावादी कवियों के समय हमारी सामाजिक परिस्थिति भी कुछ कम बटिल नहीं रही है। प्राचीन बड़े मान्यताओं एवं आधुनिकता की नवीन समस्याओं के संघर्ष में समाज का संघटन भी बर्बाद हो रहा था। व्यक्ति का जीवन आर्थिक समाज के अतिभार से आक्रान्त हो रहा था। स्वतंत्रता के आभाव में हमारे राजनीतिक, आर्थिक, एवं सांस्कृतिक क्षेत्रों में भी एक घुटन व्याप्त थी। व्यक्ति के 'अन्तर' एवं 'बाह्य' में ही इतना अन्तर आ गया था कि व्यक्ति-चेतना विद्रोहमुखी हो उठी थी। अपने ही समाज में असमानता एवं 'बर्गवाद' की ऐसी मिचिर्चा खड़ी हो गयी थी कि मानव-मानव के बीच की सहज समानता से उठती थी। ऐसी परिस्थिति में पल कर वाणी की साधना करने वाला कलाकार समाज में सच्चा के धुँएँ-से चतुर्दिक फैले हुए पाषाणी दमन एवं बुराई-की छार्द हुई उदासी को वाणी न देता तो करता क्या। 'प्रवाद' की अनुसार 'विरह भी युग की वेदना के अनु-कूल मिलान का साधन बन कर इसमें सम्मिलित है।" " 'वधार्थवाद' के सम्बन्ध में लिखते हुए उन्होंने कहा है कि 'वधार्थवाद' की विशेषताओं में प्रधान है लज्जता की ओर साहित्यिक दृष्टिपात। उसमें स्वभावतः दुःख की प्रधानता और अनुभूति आवश्यक है।" भी सुमित्रा नन्दन पन्त के 'पवि-वर्त्तन' में आये विषय, दोन एवं पीड़न के चित्र सत्कालीन सामाजिक पीड़ा की ही अभिव्यक्तियाँ हैं।

छायावादी कवियों ने वेदना और दुःख को सर्वथा परित्याज्य ही न मान कर जीवन में उसके बरदान एवं विभूति का भी मूल्यांकन किया है। महादेवी जी का कथन है कि "दुःख मेरे निकट जीवन का ऐसा काम्य है जो सारे संसार को एक सूत्र में बाँध रखने की क्षमता रखता है। हमारे अस्मत्त्व सुख हमें चाहे मनुष्यता की पहली खीड़ी तक भी न पहुँचा सके, किन्तु हमारा एक बूँद आँसू भी जीवन को अधिक मधुर, अधिक उर्वर बनाये बिना नहीं गिर सकता। मनुष्य सुख को अकेला भोगना चाहता है, परन्तु दुःख को सबकी ओर कर—विरह-जीवन में अपने जीवन को, विरह-वेदना

१३४ छायावादी कविता में भाव-तत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

में अपनी वेदना को, इस प्रकार मिला देना, जिस प्रकार एक बल-विन्दु समुद्र में मिल जाता है—कवि का मोह है।” महादेवी कर्मा रचनाओं में दुःस्थानमूर्ति की अधिकता है। वेदना की लक्षिका महादेवी की तो 'नीरा' में अपने आराध्य में भी पीड़ा दूँटेंगी, क्योंकि पीड़ा में ही उन्हें उनका आराध्य मिला है।—

“पर शेष नहीं होगी यह,
मेरे प्राणों की कीड़ा।
तुमको पीड़ा में दूँदा,
तुममें दूँटूँगी पीड़ा।”

जीवन को विरह का जलजात बना देने वाली भीमती महादेवी कर्मा की निम्नलिखित पंक्तियाँ उनकी भावना की प्रतीक हैं—

“विरह का जलजात जीवन, विरह का जलजात।
वेदना में जन्म करुणा में मित्रा आवास॥
अधु चुनता दिवस इसका, अधु गिनती रात”

+ + +
“मैं नीर भरी दुःख की बदली” (‘नीरा’)

कवियित्री को अन्धकार इसलिए प्रिय है कि प्रिय उसी में प्राप्त होते हैं—

“ओ नभ को दीपावलियों
तुम चुपके-से बुझ जाना।
मेरे प्रियतम को भाता
तम के परदे में आना।”

कवियित्री हमसे इसी पीड़ा की विमूर्ति के स्तर पर चलना हर बेटती है—

“मेरी लघुना पर आनी, जिस दिव्य लोक को पीड़ा।
उनके प्राणों से पूछो, क्या पाल सकेंगे पीड़ा॥”
— (‘नीरा’)

कविवर 'पन्त' ज्योत्स्ना में भी दुःख की छाया का दर्शन करते हैं—

“जग के दुग्ध-दैन्य शिम्बर पर,
यह कृथा जीवन - पाला ।

रे, कब से जाग रही यह
धौम् की नीरव माला ॥” (‘पल्लव’)

‘निराला’ भी ‘तर्मो के प्रति’ कविता में हाहाकार का स्वर सुनते हैं—

“बहती जाती साथ सुन्दारे स्मृतिर्यो किन्नी,
दग्ध चिता के किन्ने हाहाकार ।

नद्वयता की थीं सञ्जीव जो कृतिर्यो किन्नी
अपलाघों की किन्नी करुण पुकार ॥” (‘परिमल’)

छायावाद के आध्यात्मिक कवियों में ‘मुद्ग’-दर्शन के प्रति एक आकर्षण दिखलाई पड़ता है। ‘प्रमाद’ की की “अरी वरुणा की शान्त कङ्काल” और ‘निराला’ की की ‘अविमा’ में आशी “मयान् मुद्ग ■ प्रति” कविताएँ देखी जा सकती हैं, जो कर्मणः शैव तथा अद्वैतवादी रहे हैं।

अपनी परवृत्ता पर ‘प्रमाद’ भी कहते हैं—

‘मुख अपमानित करता-मा,
जब व्यंग्य हँसी हँसता है ।

चुपके से तब मत रो तू,
यह कैसी परबराता है ।’
(‘धौम्’)

महाकवि ‘पन्त’ दुःख की छाया का निरा भोजन मानते हैं—

“दुःख इस मानव आत्मा का,
रे, जित का मधुमय भोजन ।

दुःख के तम को त्याग कर,
मरती प्रकाश से यह मन ।’

(‘गुंजन’—‘अक्लंजन’ शीर्षक कविता)

११६ प्रायासही कविता में भाव-नैर्घ एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

डा० रामकुमार वर्मा अम्बर के प्रति कहते हैं—

‘और पत्तों का पतन जो हो गया कुछ अक्षर मे पर।

देगहर मैंने कहा था यह निशा का मोन अम्बर ॥

शांत है, जैसे बना है, मन्म, साधु, निरीह, निरद्वल।

(‘किन्तु कितने भाग्य इमने कर दिये हैं नष्ट निर्वन ॥’

(‘नन्दहरिष’)

‘अशान्त’ कविता में डाक्टर राख ने फूल के विकास में फूल की परिणति का मन दूँड़ लिया है—

‘फूल हाथ घनने ही का,

मिलता है फूल अनूप;

यह बिंकास है सुरमा जाने,

ही का पहला रूप।’ (‘रुन-राशि’)

यदि गीतों के नायक भीष्मभूषण सिंह भी विस्मय क्षणों में रूप और सौन्दर्य की तृप्ति में चीख उठते हैं, ‘मुझे जिन्दगी का सहारा न मिलता, बहा बा रहा हूँ किनारा न मिलता’ तो तबका कवि भीष्म-प्रकाश गौतम मद्रभूमि में गुनगुनाते हैं कि—‘मैं किसी की आँस का तारा नहीं हूँ, बी रहा हूँ इस किनारे में मैं अकेला।’ इस भीष्म ‘वय-प्रवाह’ पर राइ भूले डा० वर्मा की निम्न पंक्तियों में उनके दुःखपूर्ण चिन्तन का स्वर सुनिये—

‘मैं भूल गया यह कठिन राह !’

(‘+’ + + +)

‘वह निर्मल मेरे ही समान किस व्याकुल की ॥ अभि-धार ?

देखा, यह सुरमा गया फूल, जिसको मैंने कल किया प्यार।

रवि-राशि ये बहते चले कहाँ, यह कैसा है भीषण प्रवाह ?

मैं भूल गया यह कठिन राह।’

(‘चित्र रेखा’)

(‘बीर-संगीत’ ॥ श्री ‘दिनकर’ जी ने समय की रेत पर कितनी ही के

पानी उतर बाने के सत्य को देख लिया है—

“मुन्दरता का गर्व न करना, ओ स्वरूप की रानी—

समय रेत पर उतर गया कितने मोती का पानी।”

‘श्रीमगवती-नरख’ कभी को भी जीवन-सरिता की नश्वर लहरों का बोध है—

“जीवन-सरिता की लहर-लहर,

मिटने को धनती यहाँ प्रिये !

संयोग क्षणिक फिर क्या जाने,

हम कहाँ और तुम कहाँ प्रिये !”

(‘मधुकण’) ।

‘शेष’ कविता में निराला भी ने ‘प्रिया’ के कथन की स्मृति से जीवन की नश्वरता एवं अस्थिरता का रूप उपस्थित किया है—

“कद रहे थे हाथ में यह हाथ से,

एक दिन होगा, जब न हूँगा मैं।” (‘परिमल’)

‘नरेन्द्र’ के ‘उप पार के मिलन’ का विरहास भी लो गया है—

“यदि मुझे उस पार के भी मिलन का विरहास होता।

सत्य कहता हूँ न मैं असहाय या निरुपाय होता ॥

किन्तु क्या अब स्वप्न में भी मिल सकेंगे।

आज के मिथुने ‘न’ जाने क्या मिलेंगे ॥”

(‘प्रवासी के गीत’)

‘एकान्त संगीत’ में कथन की भी निराशा के कथन स्वर प्रस्तुति हुआ है, पर ‘संज्ञेयन’ की ‘सुखमय’ बनाने की सोचा का लोभ नहीं हुआ है—“सुखमय न हुआ यदि स्नायन ॥” ‘मधुबाला’ में ‘प्रवचन’ की ‘इस पार-उप पार’ कविता में छावनी निरपराधता एवं नियति की कठोरता की अनुभूति कितनी स्पष्ट है—

“दुःख भी न किया ॥ उस उसका, उसने मग में काटे दोये।

हे भार रख दिये कंधों पर, जो रो-रो कर हमने दोये ॥

११८ आशाशदी कविता में भाव-रस एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

अब तो हम अपने जीवन में, हम क्रूर-कठिन को काम शुरू है।
हम पार नियति का मानव हैं, व्यवहार न जाने क्या होगा ॥”

कवि को 'नकी पर चार साते' कद-सी होने लगती हैं और आगे
आता और 'निर्माण' नहीं चाहता, पर आया और जीवन का शक्ति के
स्वर भी मिलते हैं, बड़ा 'सत शीत मगर मत शीत नहीं'। कवि मुझे से भी
गिर का स्वाद पूछता है। 'प्रसाद', डा० रामगुमार वर्मा, व-वन, प्रभाती
नरेश वर्मा, गेन्द्र आदि कवियों में नियति-वाद का प्रभाव भी परिलक्षित
होता है। 'प्रसाद' की 'नियति-सम्बन्धी चारों ओर विचार हुआ है।
'प्रसाद' की नियति को मानते हुए भी उसी पर बैठे रहकर अकस्मिक बनने
का उपदेश नहीं देते, वे कर्म का संदेश देते हैं। नियति तो प्रकट करने
पर भी अचरित हो जाने पर आत्मा के संतोष का एक आभय है। वे बीड़ों
के 'लक्षिक याद' को मानते हुए भी क्षणिकता में दारुण सौंदर्य का दर्शन
करते हैं। 'प्रसाद' की आनन्दवाद के उपासक हैं। 'आमापनी' में आभ
उनकी 'नियति' दोषों के लिए संत ही देती है। वे शब्द की सदाका से
इच्छा, ज्ञान तथा कर्म के सम्मेलन द्वारा समस्तता में आनन्द-प्राप्ति के
समर्थक हैं। उनका संदेश है—

‘ज्ञान दूर दुःख किया भिन्न है,
इच्छा क्यों पूरी हो मन की।
एक दूसरे से न मिल-सकें,
यह बिहम्बना है जीवन की।’

(‘आमापनी’—‘दर-दर’)

‘प्रसाद’ की भी दुःख की परिमाणा भी सम्बन्धी है—

‘दुःख की विह्वली रजनी बोधा
विकसना सुख का नवल प्रभात।

एक परदा - पट झीना नील,

झिपाये है जिसमें ‘सुख गात ॥’

+ + + +

‘वैषम्यता की पीड़ा से व्यस्त,
हो रहा स्पन्दित विश्व मदान् ।
यही दुःख-सुख विकास का सत्य,
यही भूमा का मधुमय दान ॥’

(‘कामाक्षी’)

यही नारी, नूतनता के प्रति ‘प्रगाढ़’ भी की धारणा भी स्मर्य है—

‘पुरातनता का यह निर्मोह
सहन करती न प्रकृति पल एक ।
निरा नूतनता का आनन्द
किये है परिवर्तन में डेक ॥’

सौंदर्योत्प्रेषण एवं प्रेमाभिव्यक्ति भी ‘छायावादी’ कवियों की एक प्रधान प्रवृत्ति है । प्रेम की व्यापकता, उसके विविध रूपों एवं उसकी अपारिपक्वता की चोटक तक सोच-विचारों जितनी गई हैं । इसकी इसी प्रभुत्वता के कारण पारवात्य विभावन की दृष्टि से कुछ कवियों ने इसे ‘स्वच्छ-न्दतावाद’ की कोटि में वर्गीकृत किया है । पारवात्य परिभाषा के अनुसार ‘प्रेमाभिव्यक्ति’ में प्रेम वृत्ति का बड़ा महत्व है । ‘छायावादी’ कवियों ने अपनी प्रेम-गत नुष्ठानों को परिष्कृत भावना एवं भेद-मय निम्न का उदात्त स्वर प्रदान किया है । यह प्रेम, संयोग एवं वियोग, अपने दोनों पक्षों में प्राप्त है । लौकिक होते हुए भी इन कवियों की विशेषता यही है कि इनमें शारीरिक पुकार नहीं, उच्च आत्मिक शोभनों का दृष्टि-आपी प्रभाव है । ‘प्रगाढ़’ का ‘प्रेम-परिष्क’ एवं ‘फुल’ की ‘प्रतिष्ठा’, प्रेम-गीता एवं उदात्त अनुभूतियों की मण्डि-मञ्जरी है । ‘प्रेम-परिष्क’ की प्रेम-आतिशय सत्यता टचबेसी की है ।

संयोग-वच की शुद्ध भेदी में आनेवाला छंद ‘छायावादी’ काव्य में अपेक्षाकृत कम है । इन एवं सौंदर्य-विवरण-साक्ष्यों ठीकिया भी या

तो बिरह-काल में स्मृति के रूप में उपस्थित हुई हैं अथवा 'पूर्वानुराग' के रूप में। शुद्ध संयोग-पद का रूप 'कामायनी' में उस स्थल पर बड़े सुन्दर रूप में उपस्थित हुआ है, जब 'मनु' और 'भद्रा' सदृश एक दूसरे को देखते हैं। आदि-पुरुष एवं आदि-मानवों के इस प्रथमाकर्षण का सन्निवर्णन हिन्दी ही नहीं, विश्व-साहित्य में अपने ढंग का अनूठा होगा। 'मनु' को देखते ही 'भद्रा' का आकर्षण स्वतः प्ररन-मुखर हो उठता है—

'कौन तुम ? संसृति जलनिधि-तीर
तरंगों से फँकी मछि एक,
फर रहे निर्जन का चुपचाप
प्रभा की घारा से अभिप्रेत ?
मधुर विभ्रान्त और एकान्त—
जगत् का सुलझा हुआ रहस्य,
सुन्दर कल्याण-भय सुन्दर मौन
और चंचल मन का आलस्य !'

सहसा बीन की अज्ञात डगर पर अप्रत्याशित रूप में मिले, अपने आकर्षण-केन्द्र की 'संसृति-जलनिधि' के किनारे तरंगों द्वारा फँकी एक मछि कहना कितना भाग्यमय है। दिन प्रभर एक व्यक्ति अज्ञात एवं निर्जन समुद्र-तट पर पढ़ते हुए सहसा एक मछि देखकर बहित हो उठता है और उस स्नेहन की प्रभा-विमयी से आध्यात्मिक देखकर उसके गेह आकर्षण-वर्धित होकर मुख्य-मार्ग से उल्टी में उलटकर जाते हैं, उल्टी प्रकार 'मनु' के कारण मीटित मुल-मीटित को देखकर भद्रा आकर्षण, आकर्षण एवं सुकृता में अभिभूत हो उठती है। अपना हृदय टोलने पर तारी है—
घरे, पावा की निर-जलधता कहीं छू-मत्तर हो गई। पचाएक मिन में विभ्राम कहीं से उठेल उठा ॥ इस एकान्त में, इस व्यक्ति को पाकर तो लगता है, जैसे मेरे लिये इस व्यक्ति बगल का लारा रहस्य की मुलक गया ॥ 'मनु' के मुल-मयल पर करवा भाव की एक सुन्दर आध्यात्मिक

जैसे मौन हो उठी हो, जैसे चंचल मन झलना उठा हो ॥

फिर रग धरन का उत्तर धरन में ही देनेवाले 'मनु' कह उठते हैं—

‘मौन हो तुम बसंत के दूत,
विरस पलमर में अति मुकुमार !
घन-तिमिर में चपला की रेष,
उपन में शीतल मन्द वयार ।
मलग की धारा-किरण समान,
हृदय के कोमल कवि की काव्य-
कल्पना की लघु लहरी दिख,
‘हर रही मानस-हलचल शानि ।’

‘मनु’ ने एकाएक देखा, अरे, इस आगन्तुक ने तो पलमर-से मेरे हृदय की धन में वसंत के आगमन का संदेश दे दिया । ‘भद्रा’ का स्वर क्या पलमर की लुत्ती-निष्पन्न दलों में अपने पंचम वसंत की भी मज्जेपाती कोयल की कोल से कम मज्जाली थी ! गूढ़ संस्कार में रास्ता भूले पथिक ‘मनु’ के सम्मुख जैसे विगुह-प्रकाश में आने का पथ प्रशस्त हो उठा ॥ प्रकाश, वरदा पूर्ण जीवन की भीष्मता में सुखादभूति की शीतल-मन्द वयार कह उठी ॥ निराश व्यक्ति की धारा की फिर से जीवित कर देने वाली नक्षत्र-किरण की भांति तन्वी ‘भद्रा’ के दर्शन-माय से ‘मनु’ के हृदय की सारी सुन्दरता शान्त हो गई, जैसे कोमल-हृदय, कवि की काव्य-कल्पना की छोटी-सी लहर लहर उठी हो ॥ ‘भद्रा’ एवं ‘मनु’ के प्रेम्तों में मम से ‘सुलिंग’ एवं ‘खिलिंग’-वाची उपमान आदि-पुरुष एवं आदि-स्त्री के उपयुक्त ही हैं, जब कि दोनों के मन में अपने किसी अन्य सवातीय का स्मृति-संस्कार धुँधला पड़ गया हो ।

‘भरना’ की अविच्छिन्न चकिताएँ प्रेम-मूलक हैं । ‘प्रसाद’ की के काव्य में प्रेम की गूढ़ व्यंजना एवं उसकी अन्तरानुभूतियों का इतना मर्मस्पर्शी वर्णन हुआ है कि उन्हें बहुत से विचारक प्रेम का कवि, ही कहते हैं ।

प्रेम एवं सौन्दर्य की यह सुनहली भाँखी उनसे सादर कल्पना पर प्रसाद है। पाठक अपनी गूँथ माँस लता से घूँस ऊपर, भावों की पाँखों पर उड़ता हुआ सा अनुभव करने लगता है। प्रेम एवं सौन्दर्य ही अपनी निजी अनुभूतियों पर भी 'प्रसाद' की मायुक्त कल्पना अपना स्वर्ण-कुँकुम बिखेर देती है। प्रेम-सौन्दर्य के प्रति पाठकों के दृष्टि-क्षितिज का यही प्रकार कला का पावन लक्ष्य है। 'प्रेम पथिक' में 'प्रसाद' की प्रेम के हित सात्विक, पावन एवं भेष-मय सन्देश के साथ छाये, छाये की कृतियों में उसमें निरन्तर निखरा छाता गया। उसकी मायुक्तता भी कमरा: जीवन की कल्याण-मयी लक्ष्मीता में परिणत होती गयी। 'प्रसाद' की 'कामायनी' में अधिष्ठातृ प्रेम का उज्ज्वल रूप, जीवन की स्वस्थ-योग भूमि पर प्रेम की महत्ता का निर्मल निरंतरण है। यहाँ प्रेम का मायुक्त फूल जीवन-फल की लसता में परिष्कृत हो उठा है। 'प्रसाद' की प्रेम-भावना शिथिलता की निर्मल-निश्चल दीप्ति से होता हुआ, पशुवृद्धि के साथ परिणत प्राप्त करता गया और जीवन की अपनी शिखा में कल्पना देने-रखने की उसमें दर्शित होती गयी है। इन 'छायावादी' कवियों ने रीतिवादीन दुर्दशा से बाहर लाकर प्रेम का वस्तुतः जीवन में फिर से मूर्तगोचर किया है। उन्होंने समाज और उनके संघटन में प्रेम की स्वभात्मक महत्ता की भारतीय पदों में पुनर्स्थापना की। 'प्रसाद' की 'कामायनी' की 'भंडा' संसार में मात्र प्रेम का उद्देश लेकर चली है। चाँखी देखते ही उसका शास्त्र पले हो बाप, पर पीट फिरते ही मिट जाने वाला आभरी सोम तो यह कभी नहीं है—

'यह लीना जिसको विजस खली,

यह मूल शाक की प्रेम कला।

उमरा मन्दरा सुनाने कं—

— संसृति में आयी यह अमला ॥'

छायावादी कवियों ने शास्त्र में कहाँ प्रेम की रीतिवादीन पंक्तिता, एवं मौलिक धर्मिक से ऊपर उठकर उनके उन्वादकों की पावन भाँखी

१५४ बालक-वि कर्तव्य में धर्म-गुरु की विराजमान मूर्ति

बालों की, कहे। उसे बालक की मेरी आँखों की रत्न बन
नहीं किया, बल्कि बालों को बालक की मेरी आँखों के भक्त-
विषय के लिए अपने प्राकृतिक दायित्व की मर्यादा का भी विचार किया।
'अपना' के लिए का आदर्श 'बालों' के आदर्श 'देने' में निर्दिष्ट है—

‘आगत है बर विजय है कब?

बगल में देने ही है कब?’

(‘अपना’)

देने के छोड़ें बालक दुर्लभ होकर लांबी बनता है, मनुष्य बन जाता
है, आत्मा की शुद्धता है। देने को बालक की ‘अपना’ को बालों है—

‘बद मेरे देन विद्वाने

आगे मेरे मनुष्यन में।’

(‘अपना’)

लोभ-विषय का उद्धार, आराम है। वह छोटी लड़की नहीं।
‘अपना’ को को देन माना को बरि आत्मनिष्ठा का बर लक्ष्य
न मिलता, तो मैं देने उद्धार विषय को न बलिष्ठ बर पावे।

देन-गल लक्ष्य का विषय विषय कल्याण लक्ष्य ही लक्ष्यपुत्र है।
यदि लोभ-विषय के लोभ में लक्ष्य की मुख्य न होती तो उद्धार बल-
आदर्श उद्धार है। वह आदर्श लक्ष्य के पथ में लक्ष्य-
बल-गल बली है—

‘आजी धन सरल बपोलों में

बालों में अग्र-सी, लक्ष्य।

बुद्धि बल-सी, पुष्प-लक्ष्य।

मन की मरार बल-अग्र लक्ष्य।’

यही नहीं, वह बल-विषय लक्ष्य को प्रदत्त भी है—

‘बल-विषय लक्ष्य की,

मैं करती, रहती रक्षाली।’

मैं बह दलकी-सी मसलन हूँ,
जो बनती कानों की लाली ॥'

निरालाजी की गूढ़ास्-चेत्र की व्यष्टता अपूर्व है। 'सरोज के प्रति' का रसका उच्च प्रमाण है। 'सूर्ययन्त्र' के रूप-चित्र का एक नमूना 'निराला' जी की कृतिका से देखने योग्य होता है। दाम्पत्य प्रेम की जो परिभा उनके काव्य में है, वह अन्यत्र दुर्लभ है। 'पन्त' का 'प्रेमी' अपनी जमा में ही सन्तुष्ट हो जाता है, पर 'निराला' का 'प्रेमी' उसे जीवन की लक्ष्मी भूमि पर सतेज बनाता है। 'कामायनी' के पूर्व 'प्रसाद' का 'प्रेमी' ने अतीत विलास की स्मृति में स्थित है, पर 'निराला' का प्रेम-भाव सामाजिक सर्पादा की भूमि पर भास्वर हुआ है। रूप-चित्रण में 'निराला' सत्कृत के बहियों की शैली को ओर प्रवृत्त दिखाई पड़ते हैं। उनके रूप-चित्रण में आलंकारिता के साथ-साथ एक स्वस्थ पौरुष की दृष्टि निहित है—

'मीन-मद फाँसने की धरो-सी बिचित्र नासा—

फूल-दल-मुख्य कोमल लाल ये कपोल मोल,

बिबुल बाह ओर हँसी बिजली-सी,

बोजन-गन्ध-पुष्प-जैसा प्यारा मुख-मण्डल वह

फैलते परना दिङ्मंडल आमादित कर—

खिच आते भीरे प्यार ।

देख यह कपोल-फँट—

बाहुबल्ली, कर सरोज—

अनन्य-शरोज वीन, छीन कटि—

नितम्ब-भार, चरण मुकुमार,

गति मन्द-मन्द,

छूट जाता धैर्य अपि-मुनिषों का

देशों-भोगिषों की तो बात ही निराशा है ।'

१४६ छायावादी कविता में माध-रस एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

अथर्वि इस रूप-चित्रण में 'प्रसाद'-सा आह्वानित प्रसार नहीं, य अपेक्षाकृत अधिक अर्लकृत अतः सीमित है, किन्तु प्रकृति के सुम्ना-जमा से यह भी सजीव है। 'जुही की कली' कविता उनकी शृंगाराभिव्यक्ति का थोड़ा नमूना है।

'प्रसाद', 'पन्त', 'निराला' आदि छाया-वादी कवियों के सौन्दर्य में ऐन्द्रियता का वर्णन भी इतनी निस्संग कल्पना से किया गया है कि वह अतीन्द्रिय हो उठा है। छायावादी कवियों ने अधिकतरतः सौन्दर्य को शरीर की सीमा में बाँध कर नहीं देखा है, बल्कि उसकी चेतना को ग्रहण कर तद्गत प्रभाव उपलब्ध करने के लिये प्रकृति-सुम्ना का सहारा लिया है। 'निराला' का दूसरा रूप-चित्र देखिये—

('प्रिय) यामिनी जागी ।

अलस पंकज-दृग, अरुण-मुख—

तरुण-अनुरागी ।

सुले केश अक्षेप शोभा-भार रहे,

पृष्ठ-प्रीति-चाहु-तर पर तर रहे,

बादलों में घिर अपर दिनकर रहे,

ज्योति की तन्वी, तड़िता सुति से क्षमा माँगी ।

हरे छ-पट, फेर मुख के चाल,

लख चतुर्दिक, धली मन्द मराल;

गले में प्रिय स्नेह की जयमाल;

धामना की मुक्ति-मुक्ता-स्याम में तामी ।

— ('प्रिय' ('प्रियिका')

'युगान्त' के 'पन्त' के प्रेम एवं रूप-चित्रण में, किछोर-भावना की उन्मुक्तता एवं नव यौवन की सहज, चुहल अपेक्षाकृत कुछ अधिक मात्रा में पाई जाती है। 'युगान्त' पुस्तक की निम्न-भक्तियाँ रूप-चित्रण के उदाहरण—स्वरूप उल्लिखित की जा सकती हैं—

‘तुम मुझ भी अतिभाव-प्रवण,
धरसे ये भँतियों-से श्रोत्र,
बंचल, प्रगल्भ, हँसमुख वदार,
मैं सजल रहा था तुम्हें सोत्र ।
इनकी थी खोह-स्ता शशि-मुक्त पर,
मैं करता था, मुख-सुधा-पान ।
फूँकी थी कोकिल, दिले मुकुल,
भर गये गंव से मुख प्राण ।’ (‘सुगन्त’)

यह ‘प्रिया’ (१९२०) ‘उच्छ्वास’ और ‘याशू’ (१९२१-२२ ई०) में
‘पुता’ की की प्रेम-भावना में लम्बा-संश्लेष की शालीनता और चिन्तना
की प्रधानता थी—

‘मरलपन ही वसका मन

निरालापन था बामूपन ।’ —(‘उच्छ्वास’)

निम्न पंक्तियों की भावना ही ‘सर्प-धूलि’ की ‘बाँप दिपा क्यों
प्राण, प्राणों से ।’—कैती बकिता में और गपन होकर ‘प्राणों से विरह
पूतते’ गानों में गुञ्जित हो उठी है और ‘उत्तरा’ में ‘परित्यक्त’ बेदेही-
ली निलर कर ‘तुझ-सुन्दर’ हो आरंभ है—

‘तुम्हारे खूने में था प्राण,

संग में पावन गंगा-स्नान ।

तुम्हारी बाणी में कल्याणि,

त्रिवेणी की लहरों का गान ।’ (‘उच्छ्वास’)

‘पल्लव’ में ‘पुत’ की ने-पाप सौन्दर्य की समस्त ऐश्वर्यों का संधान
माना है—

‘अकेली सुन्दरता कल्याणि,

सकल ऐश्वर्यों की संधान ।’

कवि का सौन्दर्य-प्रेम जीवन-दर्शन की कोटि तक पहुँच गया है । वह

१४८ साधोचारी चरित्र में भाव-भरण का निरन्तर प्रवृत्ति

गोन्दर्प की मोक्ष की ही जीवन का लक्ष्य समझता है। प्रिय-वामिनी को पान्त हृदय के दर्शन के निमित्त वह 'कल्याणम्' में लक्ष्य प्राप्ति है। इसी प्रकार के 'अविनाश प्रेम की राहों में' 'जीवन-दयन' की ही 'सृष्टि' मानते हैं और इसी पक्षी पर ही भर्मा को सोझा। 'प्रमोद' एवं 'प्रमोद'— जैसी 'वर्णना' 'दश' की ही गोन्दर्प-भोजना के निरन्तर की प्रतीति है, उसमें कला का निष्कार है। 'प्रमोद' की के गोन्दर्प-भरण एवं 'प्रमोद' में रूप-गोन्दर्प की भावधारा होगी है। निरन्तर इतने विराट् एवं प्रवृत्ति के उदयशील द्वारा इसी भावधारा के साथ जुनरु बनने होते हैं कि उनका प्रभाव पाठकों की सादर-कल्पना पर बड़ा आश्चर्यजनक होगा है। 'प्रमोद' के रूप-वर्णन का वह विशुद्धीकृत आनन्द-मय प्रभाव ही उल्लास का प्रमुख गुण है। उसमें कथाकार पर उठना आस नहीं होता, कितना उनके द्वारा एक विशुद्ध एवं रस-कारी प्रभाव की सृष्टि पर। 'भद्रा' के रूप-वर्णन के निम्न संकेत कथाप्रवृत्ति की दृष्टि से नहीं, अपने दिव्य प्रभाव-सृष्टि के कारण प्रपूर्ण हैं। आचार्य 'सुख' की ने भिन्न 'साम्य की दूरस्थ भावना' कहा है, वह 'दूरस्थ' उन्हें इसीलिए लगा कि 'गोन्दर्प' एवं 'सकृत्' की बिना स्वी-मता पर उन्होंने प्राप्ति कल दिया है, उसमें प्रधान नहीं, बल्कि 'प्रभाव-सृष्टि' प्रधान है—

‘तथा की पहली लेला कान्त
साधुरी से भीगी भर मोद।
मद-भरी जैसे उठे, सलज्ज,
भोर की तारक-सुति की मोद ॥’

मद-भरी, सलज्ज एवं साधुरी से भीगी तथा की पहली कान्त लेला रूप-कार की नहीं, अपने समस्त विशेषणों द्वारा एक अद्भुत आश्चर्य-‘प्रभाव’ की सृष्टि करती है। अपने 'पल्लव' में ही 'पुरातन-मदन-दहन' द्वारा प्रेम का नवीन संदेश देनेवाले पं० मुनिमानन्दन पन्त रूप के शील एवं स्वभाव की व्यञ्जना पर कितना ध्यान देते हैं, कथाकार का प्रभाव की

सृष्टि पर उतना नहीं । ऐसे स्थलों पर उनका सादृशिक वैचित्र्य भी आकार या स्वरूप पर न बाधकर उन मुखों का आतिशय ही प्रकट करने के लिये नियोजित होता है । 'बागी' में 'त्रिवेणी की सहस्रों का गान' सुनना इसी प्रवृत्ति का स्रोतक है । 'पन्त' की भी प्रेम और सौन्दर्य की आन्तरिक ध्वानु-मृति रस्य कितनी महत्व-शालिनी है, उतनी उसकी पार्थिव रुचि नहीं । फिर भी ऐसी बात नहीं कि सीमित चित्र-सृष्टि पर उनका ध्यान गया ही न हो—

'शीरा रस मेरा मुक़ोमल लौप पर,
शशि-किरण-सी एक पाल-व्यम हो,
देखती थी ग़ज़ान मुझ मेरा, अबल,
सदय, भीरु, अधीर चितित दृष्टि से।'

+ + +

'पाश रत्ननी-सी अलक भी डोलती
धमिल हो शशि के वदन के बीच में,
अबल, रेखाकित कभी थी कर रही
प्रमुखता मुख की मुझनि के काव्य में।'

+ + +

'अथ मुने मस्मिन गढ़ो से, सोंप-से
(इन गढ़ों में, रूप के आकर्षण-से—
गूँस फिर कर, नाच-से किसके नयन
हैं नहीं दूबे मटक कर, पटक कर,
भार से दबकर तरुण सौन्दर्य के।)'

+ + +

'यह सुरा का मुञ्जबुजा, शोबन, पचल,
चन्द्रिका के अथर पर लटकता दुधा,
हरप को किछ मूत्सना के होर ठक'
अलद-सा है यह ले जाता वहा।' ('घंघि')

‘अरुण अघरों की पल्लव प्राण,
मोतियों-मा दिङ्गना हिम-क्षाम;
इन्द्रधनुरी पट से रुक गान
बाल विभूत का पावस-क्षाम,
हृदय में मिला उठना तत्काल
अपस्त्रिजे अंगों का मधु-क्षाम,
तुम्हारी छवि का कर अनुमान
प्रिये प्राणों की प्राण !’

(‘मायी पत्नी के प्रति’—‘पल्लविनी’)

‘मुग्धा’ में यौवन विद्या का चित्र—

‘मृदुमिल सरसी में सुधुमार-
अधोमुख अरण सरोज समान,
मुग्ध कवि के घर के छूतार,
प्रणय का-सा नव आकुल गान,
तुम्हारे शैशव में सोभार
‘या रहा होगा यौवन प्राण !’ (‘पल्लविनी’)

‘पद्म’ भी ने प्रेम की व्यावहारिक समार्थता के स्थान पर उसकी कल्पना में ही तृप्ति की खोज की है। ‘मायी पत्नी के प्रति’ कविता इसका सफ़ल निदर्शन है। ‘निराला’ भी के रूप-वर्णन में ‘रूपाकृति-निर्माण’ पर अधिक ध्यान दिया गया है और उनमें अधिकांशतः परम्परागत ‘अप्रस्तुतों’ का आलंकारिक शैली में प्रयोग हुआ है। संस्कृत के काव्यों एवं बंगला-साहित्य में आये पुष्पादि ‘अप्रस्तुत’ भी ‘निराला’ भी की कविता में प्रयुक्त हुये हैं। सौंदर्य के गान में ये अपने को भी मूलकर दूब बनाना चाहते हैं—

‘गाने दो प्रिय मुझे मूलकर, अपनापन अपार जग-मुंदर’

‘निवेदन’ नामक कविता में ‘निराला’ भी ने ‘मुक्त-प्रेम एवं अहम-सुख-वादी (डिडोनिस्ट) प्रवृत्ति’ का भी संकेत दिया है—

‘फिर ‘कियर’ को हम सहेंगे,
तुम कियर होगे !

कोन जाने फिर सहारा—
तुम किसे दोगे ?’

(‘परिमल’)

डा० रामकुमारजी वर्मा ने ‘रूप-राशि’ में हृदय के पान को ही ‘दिग्गज बीरन’ एवं ‘आत्माकी तृप्ति पुकार’ कहा है। छायावादी कवियों ने सामाजिक स्थितियों की उपेक्षा में मुक्त एवं शुद्ध प्रेम का भी संदेश दिया है। ‘प्रमाद’ की का प्रथम दर्शन के प्यार में कितना अद्भुत विश्वास है—

‘मधु’ राका मुस्कियाती थी, पहले देखा जब तुमको,
परिचित-से जाने कब के तुम लगे वसी क्षण मुझको ।’

—(‘आँसू’)

‘रक्त’ की के प्रेम में अस्त-वस्तुल एवं भावुक संकोच की अधिकता है। इसी से ‘मन्दि’ के भावना-प्रधान-प्रेमी पर, प्रेम-वश पर सक्रियता की कमी का आरोप लगाया जाता है। सौंदर्य एवं प्रेम के प्रति छाया-वादी कवियों की इस सामान्य प्रवृत्ति के बीच, संसार को लक्षिक एवं नश्वर समझ कर, कितने क्षण मिलें उन्हें ही, सब कुछ भूल कर भोगनेवाली प्रवृत्ति भी कुछ कवियों में दिखाई पड़ती है। यह वृत्ति ‘आरती’ के प्रसिद्ध मुल-वादी (एपीक्यूरियन) उमर-लैयाम से भी प्रेरित एवं प्रभावित है। ‘वधन’ भगवती चरण वर्मा, एवं कवि नरेन्द्र इस धारा से प्रभावित दिखाई पड़ते हैं। ‘वधन’ तो ‘मधु-शाचा’, ‘मधु-कलश’, ‘मधु-वाला’ आदि पुस्तकों के लिये ‘मधु-वादी’ प्रसिद्ध ही हैं, और उन्हें हिन्दी के कितने ही दिग्गज कलाकारों का कोप-भावन भी बनना पड़ा, पर ‘मधुकला’ एवं ‘प्रेम-संगीत’ के लेखक श्रीमंगल चरणजी कर्मा भी इसी धारा के कवि हैं, यद्यपि उन्होंने अपने बीरन के निराश-नश्वर क्षणों को बर्तने के लिये प्रेम को ही मधु बना लिया है और प्यासे अथर्वों से प्यासे अथर्वों का मोल आँचा है—

‘पल भर जीवन फिर’ सूना पन,
पल भर तो लो हँस योल प्रिये !
कर लो निजः प्यासे अधरों से
प्यासे अधरों का भोलः प्रिये !”

विद्योग की शिशिर-घात हिम-बल के रूप में अपने आँसु-दुलका चलो ! ज्योत्स्ना भी ठंडी उसासों के साथ दिवस का रक्षा-बल छोड़ गई ! प्रकाश की रेखा हँस कर तम में प्रवेश कर रही है ! ऐसी स्थिति में प्रिया को भी एक किरण बन कर जीवन का संदेश देना चाहिये, क्योंकि जीवन की इस मधु-शाला में प्यासों को ही स्थान है—

‘जीवन की इस मधुशाला में,
है प्यासों का ही स्थान प्रिये !
फिर किसका भय, सम्मत्त बनो,
है प्यास यहाँ वरदान प्रिये !”

छायावादी प्रेमात्मकता एवं मृगारिक्ता के पीछे ‘द्विपेशी’—मुगीन यौवन-दमन भी लगे हैं। कवि लोक-वर्ति की सर्वथा उपेक्षा नहीं ही कर सकता। मृगार के बहिष्कार के विरोध में उसके समुचित सम्मान की प्रवृत्ति स्थितः सक्रिय रही। ‘छाया-मुगीन’ मृगार ‘रीति काल’ के ‘पुरातन’ एवं स्थूल मृगार के ‘मदन-दहन’ पर सूक्ष्म ‘अनंग-नूतन’ की अवलोकना है—(‘पल्लव’—पृष्ठ ११०)

विद्योग-वत् छाया-वादी प्रेम-परक कविता में संयोग की उपेक्षा अधिक लक्ष्य है। ‘प्रसाद’ का ‘आँसु’ कवि की निगूँह विरहानुभूतियों की ही अनुपम देन है। छायावादी काव्य-भाग में ‘आमापनी’ के बाद ‘आँसु’ की सर्वाधिक विभूत रचना है। उनके प्रकाशन के पश्चात् छाया-वाद के प्रति लोगों में प्रथम-प्रथम छाया का उत्पन्न हुई। गाँधी अनुभूतियों मूर्ति बाहर ‘आँसु-कण’ में दल पड़ी है। ‘आँसु’ प्रेम के प्रत्यक्ष वस्तु की उद्-मूर्ति नहीं, बल्कि सौन्दर्य एवं प्रेम के प्रति कवि की आध्यात्मिक स्थिति का

प्रतीक है। जीवन की लौकिक भूमि पर अत्यन्त प्रेम की यह लता घसती से हो रस लेकर आकाश में सहलहा उठी है। 'आँसू' के उद्गार किसी 'अलौकिक' या 'दिव्य सत्ता' के प्रति अर्पित उच्छ्वास नहीं है, बल्कि प्रेम की 'अलौकिक' भावना ही साधना एवं लग्न की ऊँचाइयों पर पहुँच कर एक दिव्य प्रभा से लपमगा उठी है। प्राप्ति एवं मिलन के प्रति कवि का किन्ना विराट् विश्वास है—

“घमकूँगा घूलि कणों में
सौरभ बन बह जाऊँगा।
पाऊँगा तुम्हें कहीं वो
मद-यम में टकराऊँगा ॥” —('आँसू')

कवि को शीतल समीर में भी प्रिय के स्पर्श का अनुभव होता है—

“शीतल समीर आता है
कर पावन परस तुम्हारा।
मैं काँप उठा करता हूँ—
बरसा कर आँसू-धारा ॥”

‘विरह’, प्रेम की कामत् अवस्था मानी गई है। छाया-वादी कविता में मानवीय प्रेम का विरह-वत् किन्ना उदात्त, व्यापक एवं मानकता के त्याग तथा बलिदान की भावनाओं से सम्पन्न हो उठा है, उतना अल्प किसी भी युग में नहीं। ‘भक्ति-काल’ का प्रेम अलौकिक है और ‘रीति-काल’ का दैहिक। इस ‘दैहिक’ एवं ‘अलौकिक’ के बीच प्रसृत ‘छाया-वादी युग’ की प्रेम-विरह-साधना अपने ढंग की अनूठी है। उसमें भावुकता और कल्पना का आरम्भिक अतिरेक भी है, पर वह निरन्तर जीवन-मुक्ती और गम्भीर होता गया है। उसमें मानव-हृदय की उन्वातिउच्च वृत्तियों का पूर्ण विकास हुआ है। यहाँ अतिशयोक्ति एवं अत्युक्ति के सहारे न तो बाढ़े की प्रीति में बदलने का उपक्रम हुआ है और न ज्वराधिक्य एवं र्वेद के मिश्रण से हाथ के अक्षय का भाव ही, पकड़ा गया है। यह विरह

बाँधने नहीं, मानसिक है; छात्र छात्र की भविष्य मूर्तिमूर्ति को लटका के लटके बिचरता-मुक्त अभिव्यक्ति की ही प्रदानना है। यह अभिव्यक्ति विद्रोह की परिभाषा-रूप एवं शास्त्र-परिणीत दशाद्यो एवं 'अनुमान-मेवा-रियो' की सीमा संगत तक ही सीमित नहीं, और न उसे दबे-काँधे हाँवों में दाल कर शास्त्रीय दृष्टि से अतिरिक्त काने का ही फन दिया गया है। कवि को जहाँ भी अनुमूर्ति हुई, उसने उसका देगा ही करने करने का फन दिया है।

'प्रिया' से भी 'पना' की की ये उक्तियाँ कितनी निराशा, विरहता, उदासी एव सतोर से क्लमना रही हैं! इनमें 'आत्मकन' नहीं, मात्र 'आभय' की आन्तरिक अनुमूर्तियों की अभिव्यक्ति हुई है—

श्रीवल्लिनि! जावो मिलो तुम सिन्धु से,
अनिल! आलिमन करो तुम व्याम को।
चन्द्रके! चूमो तरंगों के अघर,
जुहुगखों! गावो पवन-बीछा यज्ञा!
पर, हृदय! सब भाँति तू कंगाल है,
छठ, किसी निर्वन विपिन में बैठ कर
अश्रुओं की बाढ़ से अपनी विकी
भग्न भाषी को डुबा दे आँख—सी!
देख रोता है चकोर इधर, वहाँ
उरसता है लुपित आँसुक वारि को।
वह मधुष विषे कर लक्ष्मता है, यही—
नियम है संसार का, रो, हृदय, रो! ॥

('प्रिया')

विषय में प्रेम के प्रति कही गई उक्ति कितनी दादागार मयी है—

“और भोले प्यार क्या तुम हो बने
वेदना के विकल! हाथों-से, उहाँ

... 'जल - गया स्नेह - दीपक - सा .

नवनीत हृदय था मेरा ।

अवशेष धूम्र - रेखा - से

चित्रित कर अधेरा ।— ('घाँस')

'घाँस' नामक कविता में 'पन्त' जीने 'वियोग' से ही कविता का प्रथम उद्गार माना है—

'वियोगी होगा पहला कवि,

ब्याह से निकला होगा गान,

दुलक कर आँखों से चुपचाप,

गही होगी कविता अनजान ।' ('पल्लव')

यहाँ 'प्रसाद' के प्रेम में रत्न-मयी राधना और 'पंत' में कल्याण-प्रण-विन्तना की प्रधानता है, यहाँ 'देवी' की में साधना की । सुभी मशारेवी की का याद काव्य ही विरह-मूलक है । 'यामा' एवं 'दीप-शिला' के सारे गीत वेदना के धूम्र एवं विरह की पीर से लबालब हैं । उनका जीवन ही विरह भक्त-घात है—

'विरह का जलजात जीवन विरह का जलजात !

वेदना में जन्म, कल्याण में मिला आवास !

अब इसके दिवस चुनता, अब गिनती रात !!!—('नीरवा')

'मिन्नम' की प्रीति में नेत्र तरल मोतियों में मरे हैं । 'मुषि' की 'स्वाती' की छाँद कदना खितना मार्मिक है, कि ये मुषियाँ ही अश्रु-मोतियों की कमलादिनी हैं—

'तरल मोती से नयन मरे !

मानस से से, ठटे स्नेह-धन,

कसक-बिगु, पलकों में दिव-कण

मुषि-स्वाता की छाँद पलक की सीरी में उभरे !—

('दीप-शिला')

महादेवी का प्रियतम अनन्त और 'रहस्यमय' है। 'रहस्य' पर व्यापृत
कर भी यह प्रेम तीव्रता से सम्पाद्य है। उस 'प्रियतम' तक संदेश बाध
तो कैसे ? अपने साधन तो बहुत ही असमर्थ हैं—

कैसे संदेश प्रिय पहुँचाती ?
हवा-जल की सित मासि है अचय;
मसि-माली मरते तारक द्वय;
पल-पल के चढ़ते शृंगों पर
सुधि से लिख स्वासों के अक्षर—
मैं अपने ही बेसुधपन में,
लिखती हूँ कुछ, कुछ, लिख जाती।—('नीरवा')

स्वप्न में ही बाँध लेने की क्षिती चाहुँल रूढ़ा है—

'तुम्हें बाँध पाती सपने में !
तो 'विर' जीवन-व्यास सुभा—
लेती इस छोटे 'क्षण' अपने में—' ('नीरवा')

प्रतीक्षा की दीर्घता एवं 'एकाकीपन' की गूढ़ता में कविवित्री अपने
य के 'अपरिचित' एवं प्राण के 'अकेले' रहने में ही संतोष हों कृती
—'पन्थ रहने को अपरिचित, प्राण रहने को अकेला।'

'प्रियतम' से अपनी दूरी को रंग-मयी लगने लगती है; पर मनधरे दूरी
जती भी है—

'हूँ तुम्हें रह जायगी
वह चित्रमय फीड़ा अधूरी;
दूर रहकर खेलना पर मन न मेरा मानता है।'

'प्रसाद' का विरह आकाश-मय, 'पत' का कला-मय, किन्तु 'महादेवी'
। विरह साधना-मय है। छायावाद की कवियों का विरह एक प्रकार की
तो से मग है। उन्में 'चाँदनी में पुर जानेवाली' 'रीति-कालोन'
रहास्युक्ति नहीं, सृष्टि से पुलकित एक आनन्द-मयी मल्ली है। 'प्रसाद'

१५८ छायावादी कविता में भाव-तत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

की मस्ती में आवेग-भर विस्मरण है, तो 'पंथ' की मस्ती में मुग्धा की व्यास है और महादेवी के मत्वालेखन में सपन की दाँति । 'निराला' की मस्ती में एक निःसंशय एवं दार्शनिक तटस्थता है । यही कारण है कि उनमें विश्व की निःसंशय चेकना पैदा कर्नेशाली अनुभूति का बहुत कम धार है—

‘स्नेह निर्मल बह गया है !
रेत-थ्यों सन रह गया है !
आम की यह डाल जो सूखी दिखी,
कह रही है ‘अब यहाँ पिक या शिखी—
नहीं आते, पंक्ति में बह हूँ लिखी
नहीं जिसका अर्थ—

जीवन बह गया है ।’

+ + + (‘अणिमा’)

‘आँसुओं से कोमल मर-मर,
स्वच्छ निर्मल-जल से सप्राण,
सिमट सट-सट अन्तर भर-भर
जिसे देते थे जीवन-दान,
वही चुम्बन की प्रथम हिलोर—

स्वप्न-स्मृति दूर, अतीत अलोर !’ (‘छूटि कविता’)

डा० रामकुमार की बर्मा ‘मुला देनेवाले प्रियतम’ को बाँधी द्वारा बाहर बिलेखना भी नहीं चाहते । मुला कवि की कोमल मानना अपने दुखों की बाधित अस्तित्व में प्रिय को भी क्या देना कैसे, सदन होगी—

‘प्रिय, तुम भूले मैं क्या-गाऊँ ?
जिस ध्वनि में तुम धसे छसे,
जग के कण-कण में क्या धित्वाऊँ !’

+ + +

'जुझी-सुरभि की, एक लहर से,
 '... निशा चढ़, गई दूबे तारे,
 अशु-चिन्दु में दूब-दूब कर,
 '... , दग-तारे ये कभी न हारे !
 दुख की इस आगृति में कैसे,
 'तुम्हें जगाकर मैं सुख पाऊँ ?' ('तैल')

+ + + +
 'देव मैं अब भी हूँ अज्ञात ?'

+ + +
 'आओ, चुम्पन-सी, छोटी है यह जीवन की रात !'
 ('चित्र-रेखा')

'प्रेम और दुलार' के लिये जीवन-थप पर लगे कविवर 'वचन' की
 'नेत्र-सती' की 'निरह-सुदृढ़' पार कर गकने में अन्तम अनुभव कर रही हैं—

"तिमिर-समुद्र" कर सकी न पार नेत्र की मरी ।
 विनष्ट स्वप्न से लदी, विषाद-बाद से भरी ।"
 न छोर मृमि का मिला, न कोर भोर की मिली,
 न पट सकी न, पट सई विरह-भरी विभावरी !
 कहां मनुष्य है जिसे कभी खलो न प्यार की,
 इसी लिये मड़ा रहा कि तुम मुझे दुलार लो !"
 ('तैल रगिनी')

श्री 'नरेन्द्र' की 'कव-मिलोंगे ?' कविता में भी अतनी निराशा, दादा-
 कार एवं परवणता है—

'आयगा मधुमास फिर भी,
 आयगी हयामल घटा फिर !
 आँख भर कर देख लो,
 यह मैं न आऊँगा कभी फिर ॥

प्राण, तन से विद्धर कर कैसे मिलेंगे !

आज के विधुदे न जाने कब मिलेंगे !

+ + +

‘कब मिलेंगे ? पृथ्वी जग विद्व से मैं विरह-कातर,

‘कब मिलेंगे ?’ गूँजते प्रतिध्वनि, -निदित उद्योग-सागर

‘कब मिलेंगे ?’ प्रश्न, उत्तर, ‘कब मिलेंगे !’

आज के विधुदे न जाने कब मिलेंगे !’ (‘प्रवासी के गीत’)

भी गंगा प्रसाद जी पाण्डेय भी प्रिय-आगमन के विलम्ब से चिन्तित हैं—

हयाम मेघों से लगा कर,

होड़ मेरे नयन प्रतिपल,

हैं विछाते प्रणय-पथ पर

मोतियों की माल सज्जवल,

प्राण आकुल हैं सिसकते, कौन सावन गीत गाये !

आज भी प्रिय क्यों न आये ? (‘परिंका’)

छायावादी काव्य-धारा की उत्तर-कालीन कविताएँ; जिनका भोद आज भी अविश्रुत रूप से प्रवाहित है, अधिक सुस्पष्ट एवं मानवीय भाव-भूमि पर आधारित हैं। उसके चित्र भी अपेक्षाकृत अधिक स्पष्ट हैं। छायावादी युग की पूर्वकालीन अस्पष्टता का धुँध क्रमशः मिटता-झुका है। ‘दिन-कर’, ‘भक्त’, ‘बच्चन’, ‘नरेन्द्र शर्मा’, ‘आरती प्रसाद सिंह’, ‘बालकृष्ण राव’, पं० ‘इलाचन्द बोशी’ आदि कवियों में प्रेम की मानवीय अनुभूति पहले की अपेक्षा घरती के अधिक निकट है। कल्पना की जगह अनुभूति की प्रधानता होती गई है। वह छायावाद की दूसरी पीढ़ी कही जा सकती है। तीसरी पीढ़ी, दूसरी पीढ़ी की अपेक्षा अधिक ‘मानव-वादी’ है। इसका प्रारम्भ सर्व भी शम्भूनाथ सिंह, जानकी वल्लभ शास्त्री, हंसकुमारतिवारी नेपाली, गंगा-प्रसाद पाण्डेय आदि से है, जो सन् १९४० के बाद काफी स्पष्ट हो गई है।

शास्त्र के प्रयोगवादी काव्य-धारा के प्रवर्तक श्री 'अश्वमेध' भी अपने पथ की नींव डाल चुके थे, पर वह ऊँही तक सीमित दिखाई पड़ती थी। प्रगतिवादी-काव्य-धारा अवश्य बड़े मोरसे पैला रही थी। छन्द १९४२ तक थाकर 'प्रयोग' की प्रथम घोषणा 'तार-सप्तक' के रूप में हुई, पर विशिष्ट पञ्च-परिहासों के अतिरिक्त, सहृदय बनो तक इसका विस्तार नहीं था। दूसरी पीढ़ी की अपेक्षा अपने में संतुलन के अधिक बीच छिपाये हुये है। पहली पीढ़ी में कहरना का कत्व सबसे अधिक प्रमुख था। दूसरी पीढ़ी में साक्षात्-शिक प्रयोगों एवं सुदूर व्यङ्गनाओं के स्थान पर, अभिधा को अधिक महत्व दिया गया और उसमें अनुभूति को प्रधानता मिली। 'वक्चन' भी के काव्य में तो साक्षात्क निष्ठा एवं व्यङ्गनाओं के स्थान पर अभिधामक संवेदना का ही प्राबल्य है। यह तीसरी पीढ़ी, यद्यपि अभी अपेक्षाकृत अल्पवयस्का है, किन्तु अपने समौह रूप में भी इसमें मविश्य की उज्ज्वल संभावनाएँ छिपी हुई हैं। इसमें दूसरी पीढ़ी की भाँति साधुशिक्षता एवं कहरना-शीलता ॥ विरह प्रतिक्रिया नहीं, परन्तु कहरना एवं अनुभूति का समुचित सामंजस्य परलक्षित हो रहा है। इस तीसरी पीढ़ी में सर्वश्री 'ममता' (विहार), शम्भूनाथ सिंह (गरी), धर्मवीर माण्डी (प्रयाग), मोहन, धामकीवल्लभ शास्त्री (विहार), मिश्र गोपाल (प्रयाग), 'रंग' (एय), 'शिशु' (इलाहा), विजयदेवनारायण शाही, 'ममता' (जैनपुर) 'किश्वर', 'गोपेश', डा० 'अमोहन गुप्त (प्रयाग), 'विशाली', 'कुम्भ', नरेश्वर उगा-ध्याय, नरेशकुमार मेहता, 'सरोज' (लखनऊ), 'राजेश' (मुरा), देवराज दिनेश (दिल्ली), दीनेन्द्र मिश्र, 'शमान्धय अक्खी' (प्रयाग), 'नीरव' (जैनपुर), 'नामकर सिंह' तथा राम दशरथ उगाध्याय, 'विमल', 'किशोर' (विहार), रवीन्द्र 'ममता' (जैनपुर) के नाम उल्लेखनीय हैं। तीसरी पीढ़ी के उदीपमान कवियों के संदर्भ में प्रयाग 'परिमल' नामक संस्था का नाम विशेष रूप से ध्येय है। यह संस्था साहित्य-क्षेत्र में बारी के नाम पर दिखाई पड़ने वाली मुष्नि-रीनता, एवं राजनीतिक-सांस्कृतिक उच्छ-

१६२ छायावादी कविता में भाव-तत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

सज्जता के विरुद्ध मुखरि, जीवन-सन्तुलन एवं स्वस्थ दृष्टिके प्रसार के निमित्त कुछ उत्साही युवकों द्वारा स्थापित हुई थी और इसको १० 'हजारोप्रसाद दिवसी' १० मालूम लाल चतुर्वेदी, डा० अमरनाथ नाथ भट्ट, डा० राम-कुमार वर्मा, 'कंचन', लक्ष्मी नारायण मिश्र, एवं १० श्री नारायण चतुर्वेदी आदि साहित्य के गुरुमान् व्यक्तियों के आशीर्वाद एवं परामर्श में प्राप्त रहे। 'साहित्य-कार-संघ' की संचालिका सुयी महादेवी जी वर्मा की मृदु छाया तो इसे सदैव सुलभ रही। फल-स्वरूप काव्य की सद्भावना धारा का स्रोत निरस्तता गया। गीत खुलते गये। चित्रों की दृष्टता के उदाहरण-स्वरूप श्री शम्भू नाथ सिंह, गिरधर गोपाल, 'शाही', महेन्द्र एवं भारती जी की दो एक पंक्तियाँ पर्याप्त होंगी। यहाँ यह भी कह देना संकेतव्य होगा कि इन कवियों में कुछ अपवादों को छोड़कर प्रेम (संयोग एवं वियोग) की प्रवृत्ति मुख्य है, यद्यपि इसके साथ ही साथ श्री शम्भू नाथ सिंह में ऐन्द्रियता, गिरधर गोपाल में विराद की धूमिल सपनता, 'शाही' में प्रकृति के प्रति सौन्दर्योत्सुक कान्त दृष्टि एवं 'भारती' में सुकुमार भाव-मुक्त कल्पना एवं वैशेष-सुलभ मोलेपन का मुकाबल अपनी-अपनी गिर दियार्य हैं :—

“समय की शिला पर मधुर चित्र कितने, किसी ने बनाये किसी ने मिटाये !

किसी ने लिखी आँसुओं से कहानी !

किसी ने पढ़ा किन्तु दो सूँद पानी !!

इसी में गये बीत दिन जिन्दगी के,

गई धुल जवानी, गई धुल निशानी ।

विकल सिन्धु से साध के मेघ कितने, घराने उठाये गगनने गिर

×

×

×

‘प्रणय-पंथ पर प्राण के दीप कितने मिलन ने जलाये वि

×

×

युक्त

‘नयन-प्राण में रूपके स्वप्न कितने निरा ने जगाये छपाने मुलाये !—
(भी शम्भूनाथ त्रिद, ‘छायालोक’)

X

X

X

‘विरह-व्याध के बादल मनमें !—‘माज सुभ मिल गयी और मैं
खोगया !’ —मदन

‘विरह की अमा प्राण का दीप जलता, धिये, दीप जलता रहा है
जलेगा !’ (श्री गिरिधर गोवाल, ‘अग्निमा’)

X

X

X

‘धरा खोलती है मंदिर भोजन पलकें, कहीं गा रहा दूर कोई प्रभाती’—
(‘शारी’—‘प्रभात’—कविता से)

+

X

X

‘यह धान-मृत्त-सा मृदुल बदन,
बचपों की छिद सा अस्फुट मन,
तुम अभी सुकोमल, दहत सुकोमल,
अभी न खींचो प्यार !’

X

X

X

‘तुम कितनी सुन्दर सगरी हो जब तुम हो आती हो वदास !
ज्यों किसी गुलाबी दुनिया में मूने रौंदर के आम पास ॥
मदमरी पाँदनी जगती हो, मुँह पर टक लेती हो आँखल,
ज्यों दूध गंदे रवि पर बादल, या दिन भर बहकर बड़ी किरन
भो जाती हो पाँवों समेट आँखल में, झलस वदासो बन ।
हो मूने-मटके सांध्य विरह पुनलों में कर लेते निवास !
जब तुम हो आती हो वदास ॥’

‘माती’ की ही ‘सौंदर्य के कारेवन’ से रहा अनुपम है ‘माती’
की के तीर में ‘सौंदर्य के बाहू एवं ‘रूप की उदासी’ के प्रति एक ‘विशिष्ट
लक्ष्य प्राप्त छायावाद का साधन है । ‘मैं और मेरे जीवन’ नामक ‘क-

१६४ छायावाद की कविता में भाव-तत्त्व एवं त्रिपद-गत प्रवृत्तियाँ

भारत (गाथाहिच-आनपुर) लेख में मास्तीजी ने लिखा है, 'बच मेरी बाणी ने अपने पैर फाँरे', उस समय त्रिपद पर एक कैमरिया उदासी बिखरा कर छायावाद का गूँज दूब चुका था । एक अबब-सी उदासी और कंदूवी निराशा हिन्दी-कविता पर सांझ के धुँवें की तरह छा गई थी और हिन्दी-गीत-नाथ्य एक अकंसे, बिजुड़े पंखों की माँति अंतरिक्ष में आकुल-आतुर कभी इधर कभी उधर उड़कर अपने नीड़ की दिशा खोज रहा था । 'छायावाद' ने हमें जीवन के एक स्वस्थ आस्वादन से इतने दिनों तक वंचित रखा कि अब हम उन मांझल अभावों के प्रति निरपेक्ष नहीं रह पाते थे, लेकिन साथ ही साथ हमने जो मानसिक ग्रंथियाँ पड़ गई थीं, वे हमें एक स्वस्थ समाधान भी नहीं ढूँढ़ने देती थीं । मेरी कविता इस घुटन के प्रति एक गीतात्मक विद्रोह है । मैं तो ज़िन्दगी की मांसल प्रवृत्तियों को स्वस्थ और पुरुषोचित ओष से ग्रहण करने का हामी हूँ ।'

'मुझे 'मास्ती' की का 'छायावाद'—सम्बन्धी विचार एवं उसके बाद 'वचन' आदि कवियों की निराशा एवं घुटन के प्रति व्यक्त किये गये विचारों पर, यहाँ कुछ नहीं कहना है । मेरा मतलब तो उस प्रवृत्ति की ओर संवेत-मान करना है, जो छायावाद के पूर्वकाल में जन्म पाकर मानसता की स्वस्थ जीवन-भूमि पर निरंतर स्पष्ट एवं प्रांबल होती आई है । 'छायावाद' जीवन की अस्पष्ट तथा दूररूढ़ आदर्श-वादिता एवं प्राण-शोषी तयाकथित नीतिवादिता के विरुद्ध, स्वयं एक भावात्मक विद्रोह रहा है और वह विद्रोह अभी निरन्तर गतिमान है । ये मानसिक ग्रंथियाँ स्वयं तत्कालीन समाज की मानस-समष्टि की ग्रंथियाँ थीं, जिसे - 'छायावाद' - ने हो ^{संवेत-मान} साहित्य-मुखर किया । समाज की समष्टि-मत-जीवन-चेतना का बिंदु जीवन में पड़ी ग्रंथियों को भकभोरती चलती है । ^{संवेत-मान} भकभोर में प्राण भरता चलता है ।

'छायावाद' के इस 'तृतीय-चरण' में भीरु-भूनाय सिंह व रूप से उल्लेखनीय है । हिन्दी के बाल, युवक, एवं नवोदि

उनका वासी प्रसार पता है। रस-रस, प्रेम एवं मिह से उन्मत्त उनकी रेन्द्रियता बड़ी हृदयपरसिणी होती है। 'रूप-परिण' उनकी प्रथम कविता-पुस्तक है। 'छायालोको' उनके साम्प्रदायिक व्यक्तित्व का उत्कृष्ट रूप है। 'समय की शिला', 'रूप के वादल' एवं 'दो घरे नयन' वाली कविताएँ छाव के कविता-प्रेमी नवयुवक पाठकों के गले का हार बन गई हैं। रेन्द्रियता की इतनी तीव्रतम अनुभूति, इतने प्रसन्नचित्तु चित्रों में इसके पहले नाल कम हो व्यस्त हुई है। 'मेरे पंख से मार जाँव', 'किर भी मुझको जान न पाये', 'मेरे खुले के खुले ही रहे द्वार', 'प्रिय मैं बी सहेँ चुप-चाप', 'मेरी अमिट मूल, मेरी अमर प्यास'—आदि गीत इसके उत्कृष्ट उदाहरण हैं। कहरना की मनोरमता एवं अनुभूति की पतंगता से दोस प्रसारक चित्र-विधान के उदाहरण-स्वरूप दो-एक पंक्तियाँ पर्याप्त होंगी—

‘जलधि में गगन-चित्र मीचे नयन में,
उतरती हुई कर्णरी देख घन में
अचल किन्तु चल धिय धे हो ॥ पाये
कि सहसा मुझी रूपकी क्योति छल में !
जल-पत्र पर इन्द्र-धनु-रंग कितने
किरण ने सजाये, पवन ने उड़ाये !

—('समय की शिला' से 'छायालोको')

+ + +
‘किसी के रूप के वादल !

हमें सोने न देते हैं,

हमें रोने न देते हैं

.. कभी पल एकभी अपना

हमें होने न देते हैं !

१८८५-८६, गजबे, साज जीवन में

१८८५-८६, किसी के रूप के वादल !

किसी के चरण पर चरण-मूल कितने
लता ने बढ़ाये, लहर ने बढ़ाये !

+ + —('समय की दिला' से)

'चपला से चमके चपल चरण दो रागारुण
रिमरिम बूंदोंमें बरस पड़ी पायल ऊनभुन !'

—('दो बड़े नगन' गीत से, 'दिवालीक')

इसी अरुण पर हिन्दी के सर्वप्रमुख गायक-गीतकार भी मोन्द का नाम भी ले लेना अनुचित न होगा। हिन्दी, संस्कृत एवं संस्कृति के केन्द्र काशी की पवित्र भूमि से अपने स्वरो के पूज एवं गीतों का बीर लेकर, 'भारती के मन्दिर की खोर साधना-गर्भित चरणों से बढ़नेवाले इस, गिने-बुने गीतों के स्वरकार की कला-परिपुष्टि एवं अनुभूति-मिथित चिन्तना अपने ढंग की बढ़ती है। यह 'माया' नहीं 'गुण' में विरगम करने वाला कवि है; मिलन नहीं, विरह में ही बिछपी बापी अन्तः स्वर प्रकाश बिल्ला रही है; वो प्राप्ति की साधना में अपने को गुह्य, किन्तु मिलन में अपने को स्वका लोच-सा अनुभव करता है—

'आज तुम मिल गईं' खोर में खो गया !
तुम न थीं वो स्वयं का मुझे शान था,
शून्य था, पूर्णता का मगर ध्यान था,
तुम मिलीं तम-भरे शून्य में रूप की
बाँदनी मिल गई खोर में खो गया !'

किसी की प्राप्ति 'स्वन', वो भी 'बीका के विरवाक' में परिणत कर देती है—

'आज स्वप्न की यात्र तुम्हें या जीवन का विश्वास बन गई
सुन के सुने पत्र उड़ा करते थे, मन का सूया बन था !
यद्यपि भाँवों में बरखा का प्लावन-मय आकुल साधन था !'
... जो मुझमें आकर मधुमास बन गई ।'

१६८ छायावादी कविता में भाव-तत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्ति

व्यथा एवं निराशा की चरम सीमा की कितनी सचिय किन्तु क
अमिव्यक्ति है—

‘लो दूबती साँस, पथ-अन्त के पास.....

सोई चरण-चिह्न-मी पंथ में आस :

...ओ साधनानीत खोलो नयन द्वार !-----

ओ स्वप्न की जीत, ओ सत्य की हार !!’

ब्रज-भाषा के छंदों में भी गीतों की मायुरी एवं लाक्षणिक विच्छि
का अनोखापन भरने वाले भी काशीय गुप्त ‘विरह’, जैसे तुलिका के पं
हैं, जैसे ही शब्दों के सफल चित्रकार भी। ‘दुखी न हो अनंगिनी’ एवं
‘चलो विवाह हो गया’ जैसे व्यथा-विदग्ध गीतों का अग्रकाशित संग्र
‘छायावादी’ विरह-व्यथा की अमिव्यक्ति-परंपरा की ही आधुनिकतम कड़ी है।

श्री नरेश कुमार मेहता एवं नामवर सिंह जी दक्षिण प्रगति के पथ पर
आज ‘साम्यवाद’ का स्वर लगा रहे हैं, किन्तु छायावादी कहना की
रंगिमा एवं रागात्मक अनुभूति की पुरवाई में ही इनके कवि-स्वर की पंखुरियाँ
बुझती हैं। नरेश कुमार मेहता में वैदिक-युगीन कहलनाओं एवं कीमार्ग-
कलित सुकुमार वाचनाओं का ही कोमल प्रभाव प्राप्त होता है—

‘नीजम-यंशी में बुँकुम के स्वर गूँज रहे !

अभी महल का चौक-किन्हीं स्वप्नों में मुस्काता हो होगा !

अभी नौद का फूल किन्हीं बाँहों में मुरझाता हो होगा !!’

श्री नामवर सिंह याद की उदासी की झुलना साँझ से कर रहे हैं—

‘घन कर साँझ, नयन में छल-छल आई याद तुम्हारी !

छायावादी काव्योत्पत्ति, ‘मानव’ एवं ‘जीवन’ की प्रवृत्ति तथा उनके
प्रति महत्त्व की भावना का उदय-काल है; यह दूसरी बात है कि शुद्ध एवं
कठोर आर्य-मन्नाधी अति नैतिकता तथा ‘द्विवेदी’ जी के परम्परागत
कारण जीवन के प्रति सहज आकर्षण की वृत्तियों में बाधकीयता एवं
..... अतः अति प्रबुद्ध हो उठे हों।

‘देवना एवं प्रेम-हृन्दरौत्मक कवि के अतिरिक्त तीसरी प्रवृत्ति प्रकृति के प्रति सामान्य आकर्षण है। ‘हृदया-वाद’ में आये हुये प्रकृति के रूपों एवं उनके स्थान का विस्तृत विवेचन पुस्तक के एक स्वतंत्र अध्याय का विषय है, किन्तु, संक्षेप में रचना कर देना अन्यायपूर्ण न होगा कि हृदयावादी कविता में काव्य और वाचन दोनों ही रूपों में प्रकृति का महत्व-पूर्ण स्थान है। ‘पल्ल’ की की आत्मिक रचनाओं में एक प्रकार का ‘प्राकृतिक’ दर्शन ही प्राप्त होता है। स्वामी रामतीर्थ एवं विवेकानन्द की दर्शन-वर्षा से प्रभावित होने के कारण ‘निराला’ की का प्रकृति-चित्रण भी अधिकांशतः दार्शनिक एवं रहस्यात्मक है। ‘प्रताप’ की प्रकृति के लम्बीय दृश्यों की, मानवीय भावों की प्रीतिस्वप्नी के रूप में ही ग्रहण करते हैं और उनका वर्णन मानव-सापेक्ष एवं मानवीय भावों से आश्रित है। महादेवी की की कविताओं में आयी प्रकृति उस ‘विरहस्थ मन’ और उनके बीच संवाहक माध्यम-भाषा है, अथवा उस ‘परमाराध्य’ की प्रेमावधना की सहचरी। रामकुमार वर्मा के काव्य में प्रकृति आत्मा-समात्मा के प्रेम को संकेतित करने के माध्यम-रूप में भी आई है और अभीष्ट सत्ता-कार में भी, जिसमें उल्लास-विषाद एवं प्रेम-विषाद की भावनाओं का एक निरन्तर व्यापार चलता रहता है। महादेवी वर्मा एवं डा० रामकुमार वर्मा के काव्य में आये प्रकृति के रूपों का यह एक अन्तर है कि सुभी वर्मा अपने और प्रकृति के भेद एवं द्वैत का आभास नहीं देती। उनकी एवं प्रकृति की अनुभूति का द्वार एक ही है। प्रकृति के उन भावों को स्पष्ट प्रती हुई चलती है और ये प्रकृति के भावों की। दोनों एक दूसरे के निकट हैं; पर डा० ‘वर्मा’ ने प्रकृति के द्वैत का आभास स्पष्ट दिखाई पड़ता है और दोनों, दो सत्ताएँ मालूम पड़ती हैं। कभी कवि का उससे साम्य होता है और कभी वैरम्य भी।

अन्य ‘हृदयावादी’ काव्य-वाक्य के कवि भी चाहे प्रकृति का स्वतंत्र चित्रण मंते ही न करते हों, पर उन्होंने भी या तो प्रकृति की रूप स्थली

१७० छायावादी कविता में भाव-स्वत्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

को अपने भाव-चित्र की पृष्ठ-भूमि और पार्श्व-भूमि बनाई है। अथवा प्रकृति के विविध रमणीय उपकरणों से अपनी भावनाओं को व्यक्त किया है। अलंकार के लिये सुन्दर 'अप्रस्तुतों' के चयन के निमित्त तो प्रकृति सभी कवियों का अक्षय भण्डार रही है। सारूप्य, साधर्म्य एवं प्रभाव-सृष्टि, दोनों उद्देश्यों से प्रकृति का सुष्मा-सम्भार छायावादी काव्य में मरा हुआ है। परंपरागत उपमानों एवं उपकरणों के अतिरिक्त अपने निजी निरीक्षण एवं प्रभाव के धरा पर इन कवियों ने पुरानी एवं नवीन दोनों ही सामग्रियों को नये ढंग से सजाया है। छायावाद एवं प्रकृति के इसी घनिष्ठ संबंध के आधार पर कई विद्वानों ने छायावाद को ही एक प्रकृति-परक 'दर्शन' मान लिया है। प्रकृति के निजी सौन्दर्य के स्थान पर कवियों ने उनके प्रति अपने व्यक्तिगत प्रभाव एवं निजी अनुभूतियों को ही प्रधानता दी है। 'आलंघन-रूप' में भी वहाँ प्रकृति आई, कवि की अपनी कल्पनाएँ, प्रेरणा के कलसरूप उद्भूत निजी भाव-धाराएँ या विचार-स्रोत ही प्रधान हो उठे हैं। कवियों ने प्रकृति का 'मानवीकरण' किया है और उनपर नराकार-भावना का आरोप कर उनसे मानसोचित आकार कराये हैं। प्रकृति के ऐसे सुन्दर भाव-मय चित्र संपूर्ण हिन्दी-साहित्य में अत्यंत विरला हैं। आर्य-समाज के 'अवतार-वाद'-संकेत एवं 'मूर्तिपूजा-विरोधी-आन्दोलन' ने पश्चिमी बुद्धिवाद के सम्पर्क में सिद्धित जन-समुदाय को एक सांस्कृतिक पृष्ठ-भूमि दे दी। 'सूक्ष्म' एवं 'शरत्' के प्रति आकर्षण छायावादी काव्य-धारा के अन्तर्गत एक विद्युत प्रवृत्ति है। 'शरत्' के प्रति संवेत या विशास किसी न किसी रूप में अधिकांश कवियों में पाई जाती है; किन्तु इसका कोई सुनिश्चित एवं सर्वमान्य रूप सर्वत्र एक-जा पालन किया जाता हुआ नहीं मिलता। 'अज्ञात' के प्रति शरत् कुतूहल एवं विशास से लेकर, एक 'साम्प्रदायिक मान्यता' तक इसके विविध-रूप दिखते हुए मिलते हैं। सभी कवियों में एक-जा सामान्य रूप पाने की बात कौन करे, कुछ अवसरों के साथ एक कवि में सर्वत्र, एक ही रूप का

परिपालन नहीं प्राप्त होता। कभी-कभी तो चीन्म-वगल के प्रति, गम्भीर चिन्तन एवं मनन के स्तरों पर उतर कर व्यक्त किये गये कवि के प्राचीन-नवीन दार्शनिक उद्गार भी, इसी के भीतर परिगणित किये जाते रहे हैं। इसी व्यापक 'रहस्य-प्रकृति का एक रूप 'रहस्यवाद' के नाम से मान्य हो गया है, जो अपेक्षाकृत अधिक निश्चित अमच सीमित है। सभी महादेवी यहाँ इस क्षेत्र की सर्वश्रेष्ठ कवि हैं। सृष्टि के मूल ॥ स्थित एवं सर्व-व्याप्त उस 'अनन्त रहस्य-मय' परमात्मा के प्रति, प्रणय के मधुर आशेष में, निरह-मिलन के उन्मूलकित उद्गारों का सजीवन समरण महादेवी की साधना का मूलधार है। डा० रामकुमार वर्मा भी अपनी आत्मा के प्रेमोद्गारों को उस 'असीम'-'अनन्त' के वरण पर अर्पित करते हैं, पर माचोन्दुवास की अपेक्षा उनमें चिन्तन का आधिक्य है। अपनी 'शक्ति' को 'उत्तरी' 'आरती' बनाने की उनकी कालिका में प्रेमिका की मधुरिमा की अपेक्षा प्रेमी का शोक ही प्रधान है। 'रहस्यवाद' की इस प्रकृति पर "छाया-वाद" और 'रहस्यवाद' शीर्षक वाले अध्याय में अधिक विस्तृत रूप से विचार किया जाएगा; यहाँ तो इतना ही कह देना पर्याप्त होगा कि 'रहस्यवाद' 'छाया-वाद' की ही एक शाखा है, जिसमें 'वाद' केवल 'साहित्यिक सिद्धान्त तक ही नहीं सीमित है, बल्कि काव्य-वस्तु भी बन गया है। 'पन्त' में सहरो में किसी के 'मौन निर्मगण' सुनने से लेकर नदियों एवं प्रकृति के देवोक्त्य तथा अज्ञान के प्रति विशास तक के विविध-रूप विविध-स्थलों पर प्राप्त होते हैं। 'निराला' में अद्वैतवादी सर स्वामी रामतीर्थ एवं विवेकानन्द की विचारधारा का प्रभाव, एवं आत्मा-परमात्मा के बीच चलने वाली प्रकाश-कीड़ा के मधुर-माधुर स्वप्न रूप से परिलक्षित होते हैं। 'प्रवाद' ने भी सृष्टि के विस्तार के मूल की ओर रहस्यात्मक संकेत किया है और 'विमल इन्दु' की विराल किरणों, में 'उत्ती' का 'प्रकाश' देला है। 'विद्योगी' की ने भी निर्माह्य में रवि-शशि की उन्मी की शोच में पुकारते पाया है—

१७२ छायावादी कविता में भाव-तत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

“रवि-शशि युग-युग घूम-घूम कर,
घोर शून्य में मेघ-नयन भर,
नाथ रहे हैं सुन्दे पुकार ।”

भी लक्ष्मीनागण्य की मिस्र ‘गगन में सिन्धु-किनारे’ श्रवणा मंगीत
छाते है—

‘छिड़ता है मंगीत गगन में, सिन्धु किनारे मंरा ।
दिन-मणि के उस अलख लोंक का, मैं हूँ शान्त सवेरा ॥’
—(‘अन्तर्गत’)

सिन्धु को वे नीचे आहें भरते पाते हैं और चन्द्रमा को दीप की
भाँति बतते—

‘नीचे सिन्धु भर रहा आहें
हंसते नखन गगन में ।
मधसे दूर उल रहा दीपक,
तेरे भव्य भवन में ॥’

‘दिव’ की चिरतस्या के फल-स्वरूप प्राप्त ‘अमाव’ में ही सब कुछ
पा लेते हैं—

“करो मत विचलित मुझको देव !
दिखाकर कुछ देने का वाध;
साधना की वेदी पर बैठ,
पूजने दो यह अमर अमाव !”

“इसी में हो तुम, मैं हूँ, और इसी में मरा तुम्हारा प्यार”

‘सदैव स्पष्टता के साथ अपनी बातें कहने वाले’ ‘वन्दन’ की भी ‘वह
पग-ध्वनि’ पहचानते हैं । वे ही ‘नूपुर’ भी हैं और उगकी ‘वाणी’ भी—

“धर के ही मधुर अमाव, चरण बन करते स्मृति-पट पर नर्तन.
सुररित होता रहता वन-वन में ॥ इन चरणों में नूपुर ।”

१७३

नूपुर-ध्वनि मेरी ही चाखी !

यह पग-ध्वनि मेरी पहचानी ! — ('मधु-महारा')

आज के प्रगति-वादी 'दिनकर' की भी चाखी के आरम्भिक उद्गार रसद की ही छाया में छुटे थे । 'आत्म-परिचय' वाली कविता में पुष्पाग्नि से धूलि से उड़ा लेने का मनुहार करते हुए वे अपने को 'गगन का विस्तार' करते हैं । 'अगोचर की ओर' शीर्षक कविता में उनकी उक्ति है—

'गायक, गान, मेघ से आगे मैं अगोचर स्वन का भोता मन !'

('रिणुका')

श्री रंगप्रसाद की पाण्डेय और 'सौमित्र-असीमित' का अभिप्राय देखते हैं—

स्नेह-सरिता की चिक्ल तरंग,

रही मिल प्रेमाभुषि के संग

पुनक नभ गाता मंगल-गान,

असर हो प्रथम मिलन का प्यार

असीमित-सीमित का अभिसार, ('परिणाम')

इस प्रकार हम देखते हैं कि यह प्रवृत्ति बड़े व्यापक रूप से छायावादी कवियों में समारंभ हुई है । पाश्चात्य सौन्दर्यता ने अन्तार-वादी आस्था को झकझोर दिया था । पलतः कवियों की दृष्टि जन-वादी भावनाओं के अनुकूल सन्त-वाचियों की ओर भी खिंची । कबीन्द्र रवीन्द्र एवं अश्वमेधी के रोमांटिक कवियों ने भी इस सहर में गति की । युग के विकसित मनोविज्ञान ने इसे एक व्यापक प्रवृत्ति के रूप में खड़ा कर दिया । नारी के प्रति परिवर्तित दृष्टिधोष भी छायावादी कविश्रेष्ठों की एक विशेषता है । 'धीर-गाथा-काल' में नारी, अधिकार में कर लेने की एक सचल सगति से अधिक बुद्धि भरी नहीं । मस्तिष्क के पूर्व काल में यह माया का प्रतीक रही । उत्तर-काल में 'कृष्ण-शाला' में राधा एवं गोपियों के रूप में पूज्य अवस्था बनी, पर वह भी नारी का अम्ल रूप ही है, जो जिरह में केवल आँसू ही बहाती रहती है ।

१७४ छायावादी कविता में माय-तत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

‘राम-भक्ति छाया’ में गीता-श्रौटिकता आदि के रूप में यदि उसका उदात्त रूप व्यक्त हुआ है तो कैकेयी तथा मन्थरा के रूप में उसका दुष्ट-पक्ष भी। यद्यपि यह भी ऐतिहासिक घटनाओं द्वारा पुष्ट नहीं किया जा सकता कि काव्य एवं भक्ति में आये ये रूप तन्त्रालीन समाज के ही स्त्री के रूप हैं। ‘रीति-कालीन’ काव्य में व्यक्त नारी का रूप तो बावना-पुत्तली से अधिक दुष्ट भी नहीं; यही नहीं, राक्षस का उन्मत्त भक्ति-कालीन रूप भी राम समाजों की किलास-भूमि में आकर साधारण नायिका के स्तर पर आसीन हो गया। ‘द्विवेदी-युग’ ने अक्षरय ही उसके शक्ति एवं मातृ-रूपों के साथ-साथ आदर्श पत्नी के रूप को भी प्रतिष्ठित किया है, पर वहाँ पर भी वह तत्त्वार्थित उन्वादर्श एवं बड़ नैतिकता की लक्ष्मण-रेखा से घिरी रही, उसका सहज मानवी-रूप प्रदिया न पा सका। ‘छायावादी-युग’ में आकर स्त्री के बिज रूप का काव्य-चित्रण हुआ वह पुरुषों से बहुत दूर धर की सीमा में बन्द, देवी का रूप नहीं, बल्कि सच्चे अर्थ में मानवी का वह रूप है जिसमें वह भी अपनी एक स्वतंत्र सत्ता रखती है, वहाँ वह पुरुष के पाँव की जूती नहीं, उसकी चिर-संगिनी प्रेम-प्रणय एवं दया-स्नेह के दान से मानव को संघर्ष पथ पर अग्रसर करने वाली एक शक्ति है। वह निराशा में आशा, अंधकार में श्रुति एवं पराक्रम में धैर्य का संदेश है। मनुष्य के हगमगाते पगों में गति की दृढ़ता एवं जीवन की बिलरी हुई शक्तियों में संतुलन का सम्प्रदान करती है। छाया-वाद की नारी-दृष्टि एक स्वतन्त्र अध्याय का विषय है, जिसमें सभी प्रतिनिधि कवियों की रचनाओं एवं उद्धरणों से इसे सम्यक् रूपेण आलोचित किया जायगा।

‘छायावादी’ काव्य में ‘मानव-वाद’ की प्रवृत्ति भी परिलक्षित होती है। मानव अपने मानव-रूप में ही महान है, वह देवत्व या और किसी मान-वोत्तर पद के द्वार का मिथारी नहीं। महापुरुषों, देवताओं और महाराजों के रूपान्तर पर वहाँ आधुनिक युग ने बन्-साधारण एवं मानवता को अपनाया, वहाँ धीरे-धीरे मानव-महिमा का स्तर भी ऊँचा हुआ। मनुष्य अपनी सहज

सशक्तता एवं दुर्बलता के रहते हुए भी उसी में महान है। इस पृथ्वी पर आकर विविध परिस्थितियों एवं विविध अनुभूतियों के स्वाद का मूर्च्छ-श्रवण मानव को हो मिला, देवत्व तो अपनी निष्कियता में ही ऋ है। मानव ऐसे स्तर पर स्थित है जहाँ से वह स्वर्ग को भी अधिगत कर सकता है और धरती की रब में भी नीड़ा कर सकता है। प्रेम, क्षमा, दया, वेदना आदि का आस्वाद सुधा की एक तान एकस्थता में दूबे रहने वाले देवों को कहीं प्राप्त। मनुष्य को इस महत्ता एवं शक्ति के गीत छायावादी कान्य में विरल नहीं। 'अन्धा' और 'इन्हा' के साथ में मानव के पूर्ण-रूप की व्याख्या करनेवाले 'कामायनी'—कार ने मनुष्य के प्रति 'अन्धा' के इस संशोध में मानो अपने युग को ही सजा दिया हो। समग्र 'कामायनी' ही मानव-अस्तित्व एवं उसकी क्षमता की प्रतिज्ञा है—

‘जिसे तुम समझे हो कमिशाप
जगन् की ज्वालाओं का मूल;
इंश का यह रहस्य वरदान
कभी मत इसको जाओ भूल;
विषमता की पीड़ा से व्यस्त
हो रहा स्पन्दित विश्व महान;
यही दुर्ग मुख विकास का सत्य
यही भूमा का मधुमय दान !’

+ + + +

‘तप नहीं, केवल जीवन सत्य
कदण्य यह धार्मिक दीन अवसाद !’

मानवता के अन्तर्गत का संदेश-राग भी सुन लीजिए—

‘शक्ति के विगुल्य छोड़ व्यस्त
चिह्न विखरे हैं हो निरुपाय ।’

१७६ छायावादी कविता में भाव-तत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

समन्वय उसका करे समस्त
विज्रयिनी मानवता हो जाय ॥'
अधिर 'पंत' तो इसी पृथ्वी पर स्वयं की स्थिति और मानव को ही
देवता मानते हैं। प्रेम-प्राप्त ही मुक्ति है—

'न्योद्धार स्वर्ग इसी भू पर
देवता यही मानव शोभन।
अधिराम प्रेम की याँदों में
है मुक्ति यही जीवन-मग्नन ॥

('मानव-स्तव'—'ज्योत्सना' से)

+

+

+

'सुन्दर है विहग, सुमन सुन्दर,
मानव तुम सयमे सुन्दरतम,
निर्मित सपकी तिल-सुषमा से
तुम निखिल सृष्टि में चिर निरुपम'

—('मानव' शीर्षक कविता से)

छाँवों में लास्य-लोक स्वर में संगीत-नार, बाहुओं में प्रेम-रूपन,
प्रथम प्रेम ॥ मधुर स्वर्ग, बिज्जों पर कय, शिरचाप, शिथे, भङ्गा, लहरका,
उसे क्या नही प्राप्ति है। यदि वह मानव हो का ॥ सके तो क्या कम है ॥

'प्रेम का अनन्त वरदान तुम्हें,
स्वभोग करो प्रतिलुण नव-नव,
क्या कमी तुम्हें है त्रिभुवन में—
यदि बने रह सको तुम मानव !'

दुखी 'कमी' की छानने आराध्य के समक्ष अपने मरने-जाने का आदि-
वार अच्युत रखती हुई, देवताओं की भी पीड़ा प्राप्त करने की इच्छा पर
सुनोती देती है—

‘क्या अमरों का लोक मिलेगा,
तेरी करुणा का उपहार ?
रहने दे। हे देव अरे, यह
मेरा मिटने का अधिकार !’

+ + +

‘मेरी लघुता पर आती
त्रिस दिव्य लोक की मीठा !
उसके प्राणों से पृष्ठों—
क्या पाल सहेंगे पीड़ा ?’

—(नीहार)

‘सम्राट् एडवर्ड अष्टम के प्रति’ कविता में मानव की मौलिक महत्ता एवं तार्किक निकलुभा के प्रति इहित करते हुए ‘निराला’ की की वक्ति है—

‘जो करे मंथ मधु का वर्जन,
वह नहीं भ्रमर,
मानव, मानव से नहीं भिन्न
निम्न, हो श्वेत, कृष्ण अथवा
वह नहीं क्षिप्त
भेद कर पंक
निकलता कमल जो मानव का
वह निष्कलंक
हो कोई सर !’

+

+

+

‘नहीं यह कल्पना
सत्य है, मनुष्य का
मनुष्यत्व के लिये,
बन्द है जो दल अभी

किरण - सम्पन्न से
मुक्त गये थे सभी ।"

भी पं० 'सुमित्रानन्दन दत्त' एवं 'नरेन्द्र' ('कण्ठशूल') में वह मात्र अधिक सुगह रूप से व्यक्त हुई है । इसी मानव-वाद के प्रसार में, 'मानव' में 'वन्त' की कमी तो आनन्द-पुलकित प्रकृति के शोभा-स्फार एवं हृन्त-सक्रोड़ पशु-पक्षियों के बीच मात्र मानव की ही दैन्य-दुर्दशा पर ध्यान पड़ाते हैं:—

'वह रवि-शशि का लोक, जहाँ हँसते समूह में उड़गण,
जहाँ चढ़कते विहंग, बदलते क्षण-क्षण विशुद्ध मन ।

+ + +

प्रकृति-धाम यह सृण-सृण, कण-कण, जहाँ प्रफुल्लित जीवित,
यहाँ अकेला मानव ही रहे, चिर विषण्ण जीवन्मृत ॥'
—('ग्राम-विन')

—और कभी अपनी प्रियी के कपोलों पर, समुक्त रूप से एक चुम्बन भी अंकित कर सकने की मानव-असमर्थाता पर संकेत करते हुए पशु-पक्षियों के प्रेम-स्वार्तव्य की ही महत्तर मानते हैं । 'वन्त' एवं 'नरेन्द्र' में स्वयं-मातल गृ'गार की अभिव्यक्ति की प्रेरणा का केन्द्र यही मानव-वाद ही है । 'वन्त' की ने 'तुम गा दो, मेरा गान अमर हो जावे', 'मुख की एक छल पर, होता है अमरत्व निह्ठावर', इसलिये—'तुम धु दो, मेरा प्राण अमर हो जावे ।'—इसी विचार-धारा का प्रताह है कि, छायावादी कविषो ने जीवन के प्रति निषेधात्मक दृष्टि को प्रभय न देकर, इस संसार को ही अपना लक्ष्य माना है— +

'प्रिय मुझे विश्व यह सचराचर,

वृण, तरु, पशु, पक्षी, नरः सुखकर.

सुन्दर अनादि शुभ सृष्टि अमर',—('गुंजन', 'पठ')

मानव की आशा-निराशा, शक्ति-अशक्ति एवं मूल-प्राप्त का स्वर बाद

के विकास में निस्तरा गया है। भी शम्भू नाथ की 'श्रवानी' 'चन्दिनी' नहीं दो पाई और न 'प्राणों की व्यास पुरानी' हो। किसी के 'ध्यान' में वे 'नई मंजिलों' की 'पुकार' सुनते हैं। भी प्रेमप्रकाश की गीतम कहते हैं—
'आज एकको हुआ मैं, किन्तु चलता ही रहूँगा !'

('मरु-सूचि')

छायावाद की वह काव्य-वाच चीपन-मग्न की मूल-शिला से दूर, संसार के निपेच पर छापून, छूँछे आदर्श-वाद के वाक्यीय कल्पना-शोक में ठिके हुए मावानुसूचामास पर नहीं बही है। वह ऐसी काव्य-विषयगा है जो जीवन-रूप के कमण्डल से निकल कर केवल मौक्तिक सत्यों की ही मूमि पर न बहकर, जीवन-योपी मानों की ऊँचाई के छाकारा एवं इनके मूलों के 'पाताल' को भी पावन भिये हुए है। इसमें आई हुई निराशा, वेदना, अदसाद एवं श्रौदास्य की भिलमिल छायाएँ भी, पलायन नहीं, चीम, धृया एवं अस्तोय की दिशाओं से जीवन की ओर चलने वाली भाव-चिन्ता-धारा के विविध रूप हैं। छायावादी युग की उन्नतता का मानो उतर देते हुए, महाकवि 'वंत' ने कहा है—

मैं प्रेमी वरुवादर्शों का,
संस्कृति के स्वर्गिक स्वरों का,
जीवन के हर्ष-विषयों का;
लगता अपूर्ण मानव-जीवन,
मैं उच्छा से उन्नत, उन्नत । —('गुंजन')

यह उन्नतता दौर्बल्य-चिन्तित 'पलायन' नहीं, मानवता के शिव, सत्य एवं सुन्दर बनाने की इच्छा का विकास है। यही 'अचन' में वाकर व्यक्ति-वाद का सशक्त और कभी-कभी उल्टे सर बन गया है। वे तो रचयिता को भी फकार देते हैं—

'कुछ मेरे भी बस में मेरा, कुछ सोच समझ अपमान करो ॥

इस छायावादी काव्य-प्रवास के विमल में एक सांस्कृतिक दृष्टि एवं

राष्ट्र-प्रेम की प्रवृत्ति भी परिलक्षित होती है। शीन्दर्य के सूक्ष्म स्तोत्रों के प्रति आकर्षण, प्रेम की उपयोगिता एवं उसकी शक्ति का आकलन, कष्टों की महत्ता, दुःख की स्वीकृति, दुखियों के प्रति संवेदना—संज्ञानुभूति आदि तत्व वहाँ एक ओर मानव के पशुत्व के परिष्कार एवं स्वार्थ के संस्कार की दिशा में संकेत करते हैं, वहीं 'बौद्ध धर्म' का प्रभाव, शैव-दर्शन, दुःख-वाद, अद्वैत-वाद एवं स्वामी रामतीर्थ तथा विवेकानन्द के दार्शनिक विचार, महर्षि राम की चिन्ता-धारा तथा मानव-वाद एवं रहस्य-वाद की प्रवृत्तियाँ, व्यक्ति-स्वातंत्र्य की पुकार और जन-माधारण तथा युग-संस्कृति के निर्मलक तत्वों के संकेत, एक उदार एवं मानव-वादी संस्कृति की दिशा में उनके पद-चिह्नों के 'परिचायक' हैं। 'प्रसार' की प्रारम्भ में बौद्धों की कथना की भावना से बड़े प्रभावित हुए हैं। उनके 'अबात बापु' नाटक में स्वयं भगवान् 'बुद्ध' ही विश्व-अभुत्व एवं कथना का पावन सदेश लेकर अवतरित हुए हैं। 'स्कन्द गुप्त' में शिव स्कन्दगुप्त तथा देवसेना के चरित्र भी बौद्ध कथना के प्रसार से गुद्दिन-सजल हैं। 'आँख' की अधु-पूत भावनाएँ कथना की आकाश-मंगा में स्नात होकर अध्यात्म मंडित हो उठी हैं। 'प्रसार' की नौ अग्ने नाटकों में तत्कालीन सांस्कृतिक दृष्टि एवं दार्शनिक प्रवृत्तियों से प्राण-रश्मि-यत्नादरण को निमित्त करने का सकल प्रयत्न किया है। शेष धर्म की सारभूत चिन्तितार्थ निम्न पंक्तियों में पढ़ी जा सकती है—

‘शोक कर जीवन के अतिवाद,

मध्य पथ में जो सुगति गुधार ।

दुःख का समुदय जसदा नारा,

तुम्हारे कर्मों का व्यापार ।

विश्व-मानवता का अय-बोध,

यही परब्रह्मा जलद-स्वर मन्द ।

मिला था वह पावन आदेश,

आम्र भी माधी है रवि-चन्द्र ॥’—(७८१)

‘बौद्ध-विचारों से सेवा-भाव, विश्व मानकता एवं कल्याण की विमूर्ति लेकर ‘सत्य-वाद’ को छोड़ दिया । वे ‘दुःखवाद’ एवं ‘दृष्टिक-वाद’ को भी मानते दिखलाई पड़ते हैं, किन्तु वे ‘दृष्ट’ में ही शारङ्ग की भी अनुमति कर लेते हैं । दुःख के अस्तित्व को मानते हुए भी वे दृष्टिक सुख को भी महत्त्व देते हैं । अदृष्ट को मिटा कर ही मनुष्य सामर्थ्य पा सकता है, वो वास्तविक सुख है—

‘मानव-जीवन-वेदी पर,
परिणय है विरह-मिलन का ।
सुख-दुख दोनों नाचेंगे,
हे खेत आँख का मन का ।’

+ + +
‘हो उदासीन दोनों से,
दुःख-सुख से मेल कराएँ ।
ममता की हानि उठा कर,
दो रुठे हुए मनारों ॥’—(‘आँख’)

धीरे-धीरे ‘प्रसाद’ की ‘शैक्वाद’ के ‘आनन्द-वाद’ की ओर अग्रसर होते गये । ‘कामायनी’ उनके इस विकास-पथ की चरम-स्थिति है । मानव-जीवन तथा उसका अन्तर्बर्गत् सदैव भाव-द्वन्द्वों के संपर्क से ही विजुगुप्स रहता है । किसी भी वस्तु का अतिरेक उसके विरोधी गुण का सर्वन करता है । अतः द्वन्द्वों के सामर्थ्य में ही जीवन की आनन्द-स्थिति है । ‘कामायनी’ का ‘आनन्दवाद’, देवों का वह उत्कृष्टतम आनन्द नहीं वो वाचना की उपासना है । भद्रा (विश्वास-भाव) एवं बुद्धि (दृष्ट) के संतुलन में ज्ञान, इच्छा और कर्म का सामर्थ्य ही जीवन का आनन्द-पथ है—

‘ज्ञान दूर, बुद्धि क्रिया भिन्न है,
इच्छा क्यों पूरी हो, मन की;

१८१ छायावादी कविता में भाव-रत्न एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

एक दूसरे से न मिल सकें

यह विद्वग्मना है जीवन की ।"-(कामायनी)

‘बीरन-बमुषा छमल है, समरग है सो कि वहाँ है ।’ इस प्रकार बुद्धि के भद्रा-विपक्षित निष्कास से उत्पन्न, आधुनिक युग के कर्म एवं विज्ञान-प्रधान दृष्टमयी प्रगति की प्रुत्तियों पर ‘प्रमाद’ भी ने आघात करते हुए, बीरन की नगीन दिया का संकेत किया है । ‘प्रमाद’ भी ने अपने ‘एक-वाद’ शीर्षक लेख में भारतीय संस्कृति एवं साहित्य के इतिहास की छ-मूमि में इस आनन्द-वादी बीज-दृष्टि का निरूपण भी किया है । उन्होंने इसी विलसिले में यह भी लिख दिया है कि ‘एकवाद’-‘छायावाद’ को आधुनिक प्रवृत्ति भारतीय ही है । ‘निराला’ के काव्य में अद्वैतवादी दर्शन की दृष्टि स्पष्टतः परिलक्षित है । ‘सूक्तो’-प्रमाद एवं ‘दु.ल.वाद’ से युक्त इनकी दार्शनिक रचनाएँ इनके सवन व्यक्तित्व की परिचायक हैं । ‘वाल्मीकी’ शीर्षक ‘परिमल’ की कविता में प्रतीकात्मक शैली में, प्राचीन रुढ़ियों के स्थान पर जीवन के नवीन स्वर का स्वागत करते हैं, तो दार्शनिक रचनाओं में वे भारतीय अद्वैतवाद का स्वर ऊँचा करते हैं । ‘जीव-बुद्ध-संस्कृति’ के सहारे, हमारे यहाँ शास्त्रों में इस विषय की अश्वेष्टता की ओर प्रायः संकेत किया गया है कि वास्तव में तात्त्विक दृष्टि से ‘कारण’ एवं ‘कार्य’ का निर्धारण कितना कठिन है । कण के प्रति ठक है—

‘विन्दु ! विश्व के तुम कारण हो

या यह विश्व तुम्हारा कारण ?

कार्य पंच-भूतात्मक तुम हो,

या कि तुम्हारे कार्य भून गए ?—(‘परिमल’)

‘भेद’ में ‘अभेद’ एवं ‘नानात्व’ में ‘एकत्व’ की सुपरिचित अद्वैतवादी भाँकी निम्न पंक्तियों में देखी जा सकती है—

‘जग का एक देखा तार ।

कंठ अगणित, देह सप्तक, मधुर स्वर-भङ्गकार ॥

बहु सुमन, बहुरंग, निर्मित एक सुन्दर द्वार ।

एक ही कर से गुँथा, चर एक शोभा भार ॥”

+

+

+

पास ही रे, हीरे की खान, खोजता कहीं और नादान !” —(‘गीतिका’)

‘निराला’ जी ने साम्प्रदष्टि का प्रचार करते हुए भी ‘मैतिस्त्यावाद’ का विरोध कर ‘आत्मवाद’ की पुष्टि की है। यही ही सब कुछ नहीं—

‘भूख अगर रोटी की ही मिटी,

भूख की जमीन न खोरस पटी,

और चाहता है वह कौर कठाना कोई,

देखो उसमें उसकी इच्छा कैसे रोई ?” —(‘अग्रिमा’)

‘भगवान् बुद्ध के प्रति’ कविता में छात्र जी एकदली मौक्तिक प्रगति पर आँखें हैं—

‘आज्ञ सध्वता के वैज्ञानिक जड़ विकास पर,

गर्भित विश्व मष्ट होने की ओर अग्रसर ।’ —(‘अग्रिमा’)

महाकवि ‘पन्त’ बिना प्रकार आत्म से एक सौन्दर्यपरी दर्शन की ही अपना जीवन-दर्शन मानते हुए दिसलाई पाते हैं, उन्हीं प्रकार उनकी काम-चेतना में भी एक सांस्कृतिक दृष्टि-क्षेत्र, निम्न की एक क्षीण-धारा प्रारम्भ से ही परिलक्षित होती है। ‘ज्योत्स्ना’ में छात्र कवि का यह दृष्टिकोण अधिक स्पष्ट हो गया है। सुगुन, लहर, तारा, लम्बा आदि सांस्कृतिक उपकरणों को पात्र बना कर, ‘पन्त’ जी ने उसमें समाज एवं उसकी परंपराओं तथा छात्र की परिस्थिति में, उनके उद्देश्य रूपों की ओर ध्यान दिया है। सांस्कृतिक प्रवाउन्वीय एवं साम्प्रदायी विचारधाराएँ भी उसमें प्रकाशित हुई हैं। विवाहादि की समस्या एवं सम्पत्ति आदि आर्थिक वास्तुओं पर भी विचार व्यक्त किये गये हैं। ‘पन्त’ की प्रतिमा बड़ी समन्वय-शीला एवं सामयिक प्रश्नों के प्रति प्रगति-क्षेत्र रही है। प्रारम्भ के सांस्कृतिक दर्शन का सौन्दर्यपरी प्रवृत्ति से लेकर, अन्यायी विचारधारा, गंधीवाद,

१८४ छायावादी कविता में भाव-तत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

साम्प्रदाय एवं महर्षि 'राम' के दर्शन तक कवि की प्रतिभा-यात्रा के सभी पाताय-चिह्न, आधुनिक समाज के सामने एक रहस्य एवं अनादेय सोचविह्वल समाधान रखने के उनके प्रयत्न के ही द्योतक हैं। कवि संसार की घेरना में तरकर जीवन की पूर्णतम मूर्ति रचना चाहता है—

कवि संसार के दुःख एवं सुख के विषम स्तिरण से विनुरूप है, क्या चाहता है—

‘तप रे मधुर मधुर मन !

विषय-वेदना में तप प्रतिपल,

जग-जीवन की क्याला में जल;

धन अकलुष, कलकल औ’ कोमल ।

+ + + +

अपने मजल स्वर्ग से पावन,

रथ जीवन का मूर्ति पूर्णतम,

स्थापित कर जग में अवसापन,

दल रे दल आनुर मन !’—(‘गुंजन’)

कवि संसार के दुःख एवं सुख के विषम स्तिरण से विनुरूप है, क्या चाहता है कि—

‘जग बीदित है अनि दुःख मे,

जग बीदित रे अनि सुख से,

मानव-जग मे घट जावे,

दुःख-सुख मे औ’ सुख दुःख मे ।’

वही नही, वह ‘जीव-आर्षण’ से कहता है—

‘दूध मरी जगत् के जीर्ण पत्र !

हे लक्ष्म-वसन ! हे शुद्ध शीर्ण !

दिम-नय बीज, मनु बान-धीन,

दुःख बीजराग, जड़, पुराणीन !’—(‘राज-विज्ञान’)

‘आधुनिक कवि के ‘पर्यालोचन’ के दृष्ट तीन पर ‘पन्त’ जी ने लिखा है—

‘मानव-स्वभाव का भी मैंने सुन्दर ही पद ग्रहण किया है, इसी से मेरा मन वर्तमान समाज की कुहलवायों से कट कर भावी समाज की कल्पना की ओर प्रवृत्ति हुआ है।.....और वह (मानव) अपने लिये ऐसा ‘मानवता का आकाश’ निर्माण कर सकेगा जिसमें ‘मनुष्य-जीवन की क्षण-भूति’ अधिक सुखित रह सकेगी, वह आकाश मुझे अशांत रूप से सदैव आकर्षित करती रहती है—

‘मनुज प्रेम से जहाँ रह सके,—मानव ईश्वर !
और कौन-सा स्वर्ग चाहिए तुम्हें धरा पर ?’

दृष्ट २६ पर पुनः ‘पन्त’ जी लिखते हैं—

‘भले ही एक समय उत्तरी (मनुष्य-स्वभाव की सीमाओं की) देन अत्यन्त स्वल्प हो और जन्यकार की प्रवृत्तियों पर कुछ समय के लिये विचर्य हो रही हो, किन्तु एक कलाकार और स्वप्न-दृष्ट के नाते मैं दूसरे प्रकार की सांस्कृतिक अनुसुन्दर की शक्तियों को बढ़ाने का पक्षपाती हूँ ।’ ‘गुग्गुलु’ में ‘निर्मल बल’ में रहनेवाली ‘मोतीवाली मछली’ को पकड़ने में डूबने का मय करनेवाला कवि ‘तट की चल चल-माली’ को छोड़, जीवन की धारा में डूब गया है । ‘गुग्गुलु’ के पश्चात् ‘गुग्गुलु’ तक पहुँचते-पहुँचते कवि अनुभव करने लगता है कि आब के गुग्गुलु की समस्या सामाजिक है अधिक सांस्कृतिक है—

‘राजनीति का प्रश्न नहीं है आज जगत् के सम्मुख,
आज बहत् सांस्कृतिक समस्या, जगत् के निकट उपस्थित !’

÷ + + +

‘सामूहिक मानव को निर्मित करती है संस्कृति नव’ (‘गुग्गुलु’)

‘सर्व-भिरु’, ‘सर्व-भूति’, ‘उत्तम’, ‘गुग्गुलु’ ■ चलकर वह कवि ने ‘अविचेतन मन’ और उसके ‘ऊर्ध्वस्तर’ की समस्याओं को ग्रहण

१८६ छायावादी कविता में भाव-तत्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

करते हुए 'अन्तस्चेतना' के विकास का पथ प्रशस्त करना चाहते हैं, वहाँ कवि के मन की सांस्कृतिक समस्या और अधिक उमर आई है। यद्यपि भी प्रकाशचन्द्र गुप्त अपने 'आधुनिक-हिन्दी-साहित्य' में एवं भी राम-विलास शर्मा ने 'ग्राम्या' के पर्याय, 'पंत' को के काव्य के नवीन मोड़ को 'दीर्घ कला' एवं 'भ्रान्त दिया' के नाम से अकामानित किया है, फिर भी भारतवर्ष की परिवर्तित सांस्कृतिक परिस्थितियों में, 'पंत' को ही प्रतिभा के इस पुमाय को अग्निन्दनीय ही कहा जायगा। यहाँ आकर कवि ने भारतीय संस्कृति के मूलाधारों एवं प्रतीकों की नवीन व्याख्याएँ भी की हैं, समाज में विषय और पथ-भ्रष्टा कह कर सदा के लिए अलंकित पौष्टि कर दी जाने वाली अमागिनी नारियों के उद्धार का प्रयत्न भी उठाया है। 'निगला' की 'विषया' कविता विषयवाच्यो के लिये कवि के हृदय में दुर्बल-भूत राशि-राशि समवेदना का प्रमाण है। 'प्रसाद' और 'निगला' के उपन्यास भी सांस्कृतिक प्रश्नों से घेरे होते हैं। महादेवी की 'रहस्यवाद' एवं 'दुःख-वाद' में भारतीय संस्कृति की दृष्ट-भूमि तो है ही, उनकी समस्त काव्य-साधना एवं व्यक्तित्व तथा सामाजिक जीवन की सांस्कृतिकता का अलम्बन कर है। उनके काव्य में व्यक्त वेदना एवं कारुण्यता का रूप मानवात्मा के संस्कार का ही पथ है। अपने रेखा-चित्रों एवं 'शृंगार की कहियाँ' नामक पुस्तक में उन्होंने मानव के जीवन रूप को उभाड़ने का प्रयत्न किया है और नारी-समस्या पर जैसा समीर निरन्तर व्यक्त किया, वह उनकी सांस्कृतिक दृष्टि का पर्याप्त परिचायक है। डा० रामकुमार की कर्मा के एकमात्र नाटक एवं उनकी कविताएँ पाठकों के लिये एक दार्शनिक एवं सांस्कृतिक सौन्दर्य से आवेष्टित हैं। १० सालन सात नवदेरी में भारतीय, वैष्णव-भाषना का शीत एवं नवयुवकों के नवीन-मनोनिर्माण की कविता-गत पुनरावृत्ति है। 'कल्पना', 'दिनभर', 'नेत्र' आगरी बाग कर्मा, 'हरष हरष मट', 'कलगी', 'साम्नाय नि', 'नेगला', 'जानकीसम्पन्न शास्त्री', 'रमकुमार', 'कोकिल', 'नाली', 'मिरक', 'मदेन्द्र', 'मिरक', 'मिरक',

रमानाथ, सुरेन्द्र, राम दत्त, वीरेन्द्र मिश्र, 'अमरदूत', नर्मदेश्वर, 'नीरव' आदि कितने भी 'उत्तर-कालीन छायावादी काव्य-धारा' के कवि हैं, सभी ने जीवन एवं उसकी विधि के प्रति अपना कोई न कोई दृष्टिकोण व्यक्त किया है, चाहे वह मधु-मुख-वादी रहा हो अथवा प्रेम, मानवता, सामाजिकता या नश्यत-अमरता से प्रभावित। उपर्युक्त विवेचन से यही निष्कर्ष निकला कि 'छायावादी काव्य' में संस्कृति के प्रति एक सच्चा चेतना की अन्तर्धारा बर्तमान रही है। इस दिशा में 'प्रसाद', 'निराला', महादेवी, रामकुमार वर्मा तथा माखनलाल चतुर्वेदी ने नवीनता को मनोनिविष्ट करते हुए भी, अपने सांस्कृतिक दृष्टि-कोण की पृष्ठ-भूमि के रूप में भारतीयता को इस प्रकार प्रदर्शित किया है कि वह उनकी ही एक कड़ी और आधुनिक परिस्थिति में उठका क्षम विकास-सा प्राप्त होता है। 'पंथ', 'बचन', 'दिनकर', मण्यती चरण्य सभी एवं नरेन्द्र आदि ने पार्श्वत्व दर्शनों को ही अपना पृष्ठभार बनाया, किन्तु उन्होंने भी अपने अपने दग से, मात्रा-भेद के साथ अपने विचारों को या तो भारतीय आकरण देने का प्रयत्न किया है, या उसे भारत के वातावरण में भी स्थापित करने के लिये नवीन रूपांतरण किया है। 'ग्राम्य' के बाद 'स्वर्ण-किरण' एवं 'स्वर्ण-भूति' में 'पन्त' की ने मौलिकता के सापेक्षिक महत्व को स्वीकार करते हुए भी, आध्यात्मिकता की ओर अपनी को प्रवृत्ति दिखलाई है, वह उनकी समन्वयात्मक प्रतिभा का स्वतन्त्र प्रतीक एवं सर्वशुद्ध चेतना का प्रत्यक्ष प्रमाण है। सीता आदि पौराणिक पात्रों को लेकर उन्होंने उनके कर्म आदि का को रूपकात्मक अथवा प्रतीक-मय दर्शन किया है, वह उनकी मौलिकता का संकेत है।

इन कवियों ने मानव तथा मानव-समाज को सुखी एवं सुन्दर बनाने का सांस्कृतिक प्रयास किया। प्रत्येक कवि की भाव-धारा के अन्तराल में एक सांस्कृतिक तार खिंचा हुआ है, जो सर्वथा अभावी नहीं; किन्तु उन्हें शत-प्रतिशत भारतीय सिद्ध करने का दाविद-प्रणाल्यामी प्रयास भी अतिरिक्त-रूप न होगा। छायावादी काव्य की यही सांस्कृतिक चेतना यह सिद्ध करती है

१८८ छायावादी कविता में भाव-नव्य एवं विषय-गान प्रवृत्तियाँ

कि वह मात्र एक कलात्मक प्रभाव ही नहीं था, बल्कि वह तत्कालीन जीवन की एक स्वस्थ प्रतिबिम्बा के रूप में उज्ज्वल हुआ था। तत्कालीन जीवन एवं परिस्थितियों के प्रति अन्तर्गत की जो भावना, दार्शनिक, सांस्कृतिक एवं सामाजिक क्षेत्रों में गूँबहर, घग्नी उमन-उमन अन्धकार में जीवन के बीजित मानों के प्रति एक खेदना जगा रही थी, वह देश के राजनीतिक द्वार से भी टकराई और तत्कालीन कवियों ने देश एवं राष्ट्र के प्रति भी अपने प्रेम पूर्ण उद्गार व्यक्त किये। इनमें कितनों ही ने तो महात्मा गांधी द्वारा संवर्धित असहयोग-आन्दोलन एवं सत्याग्रह में भी भाग लिया, कारणों को कात्ती दीवारों की छाया में, रात की गुनगान पत्रियों की गुब्बन से सुपरित करने वाली देश-भक्ति-सम्बन्धी इन रचनाओं ने देश के विचार-शील व्यक्तियों की भी दृष्टि आकर्षित की। इस स्थान पर यह संकेत कर देना कदाचित् असंगत न होगा कि इन राष्ट्र-प्रेम-सम्बन्धी रचनाओं में अंग्रेजी के स्वदेश-सम्बन्धी रचनाओं की-सी साम्राज्य-वाद की एवं अपने ही राष्ट्र की अन्य राष्ट्रों के कम-बात शासक सिद्ध करने-जैसी संकुचित भावना नहीं पाई जाती। यह देश-प्रेम मानव-हृदय की उदात्त वृत्तियों-क्षमा, दया, उदारता, त्याग एवं बलिदान पर प्रकाशित हुआ है। इसमें अन्य देश-सापेक्ष-ईर्ष्या या प्रतियोगिता की प्रेरणा नहीं, अपने देश की विभूतियों के प्रति सहबोध अनुप्राण एवं अपनी सांस्कृतिक-राष्ट्रीय परंपरा के बरदानों के लिये उत्साह की स्वस्थ मनोवृत्ति का प्रकाश बगमगा रहा है।

‘चन्द्रगुप्त नाटक’ में भारती की गरिमा पर रीझी ग्रीस-निवासिनी ‘कार्नेलिया’ के स्वरो में देश-प्रेम का जो परिष्कृत, उदात्त एवं व्यापक रूप प्रकट हुआ है, वह अन्यत्र दुर्लभ है—

“अरुण यह अधुमय देश हमारा।

जहाँ पहुँच अनजान चित्त को, मिलता एक सारा।

सरस तामरस गर्भ-विद्या-पर, नाच रही तरु-शिखा मनोहर,

झिटका जीवन-हरियाली पर, मंगल-कुंकुम सारा।

लघु-सुर-धनु-से पंख पसारे, शीतल मलय-समीर सहारे,
 बढ़ते लग जिस ओर मुँह किये, समझ नीड़ निज प्यारा ।
 बरसाती आँखों के बादल, बन्ते जहाँ भरे करुणा-जल,
 लहरें टकराती अमनत की, पाकर जहाँ किनारा ।”

इसी प्रकार निम्न प्रयाण-गीत भी अपनी पुरुष उदारता एवं स्वच्छ
 उच्छता में चितना आभोग्य है—

‘हिमाद्रि तुंग-शृंग से
 प्रसूत हुए भारती
 स्वयं प्रभा समुपधला
 स्वतंत्रता पुकारती !
 अमार्ये वीर पुत्र दो, दद प्रतिज्ञ सोच लो ।
 प्रशस्त पुण्य पंथ है यदै चलो, यदै चलो !!’
 (‘चन्द्रगुप्त’)

इसी प्रकार इन पंक्तियों में भारत का चितना पुरुष-ग्रम एवं आलोक-
 मय चित्रण हुआ है ! लगता है, जैसे सामने से यवनिका उठ गई हो और
 किमी दिव्य कलाकार के हाथों स्वर्ण-कुंकुम से रचित हिमालय के भाग से,
 उन्नत भारत की मय्य मूर्ति प्रकाशित हो उठी हो—

‘हिमालय के आँगन में प्रथम, जिसे किरणों का दे उपहार ।
 क्या नै हूँस अभिन्नन्दन किया और पहनाया हीरक-हार ॥
 लगे हम लगे अगाने विश्व, लोक ॥ फैला फिर आलोक ।
 द्योम-तम-पुंज हुआ सब नारा, अखिल संसृति हो पड़ी अशोक ॥’
 (‘स्कन्दगुप्त’)

जातीयता का विकास दिखाते हुए ‘प्रसाद’ भी की उक्ति है—

‘सुना है दधीचि का यह त्याग, हमारा जातीयता-विकास ।
 पुरन्दर ने है पवि से लिखा, अस्थि-युग का मेरे इतिहास ॥
 हमने अपने अग्नि-पुरुष ‘मनु’ के हाथों, प्रलयघात का शीत भेलकर

१९० छायावादी कविता में भाव-सत्य एवं विषय-भंग प्रवृत्तियाँ

श्रीकृष्ण में शक्ति की रक्षा करते हुए, बरुण-वध (गिरु) में निर्मल प्रस्ताव किया था । गमुद्र में एक भारतीय निर्वासित (गम) के उत्साह के निद्रा अब भी विद्यमान हैं—

‘वधा कर घोर-रूप में सृष्टि, जेनकर प्रलय-काल का शीत ।
अरुण-ज्योतिर लेकर निद्रा हाथ, बरुण पथ में हम बढ़े अभीष्ट ॥’
(‘रामदगुम’)

x

x

x

‘एक निर्वासित का उत्साह ।

दे रही, अभी दिखाई मगन मगन रत्नाकर की यह राह ॥’

इन पंक्तियों में साम्राज्य-लिप्ता की दुर्गन्ध एवं पर-स्वतन्त्र-राज्य की शोकात्मक मनोवृत्ति की गंध डूँढ़े भी न मिलेगी । त्याग-मयी धरती राष्ट्रीय परम्पराओं एवं मानवता के विघात की दिग्गज खूँवारियों के सिवा कोई भी विद्रोह-मूलक अनुभूति नहीं । वास्तव में प्रेम के विविध रूपों-व्यक्तिगत प्रेम से लेकर विश्व-प्रेम तक प्रयुक्त उदात्त अनुभूतियों का जो निमल-निम्बजुल अभिव्यक्त छायावादी युग में सम्भव हुआ, वह अपने ढंग का अनुभव है । उसमें देवत्व के मृत मानों की हस्ती भँकार नहीं, बल्कि जीवन-शक्ति मानव का स्वयं-मुक्तस्वतन्त्र स्वर है, जिसकी उदार छाया में, आन के छाया मानव एवं खंडित मानवता के लिये नवीन संदेश लहर रहा है । महा-युद्धों के बादलों की मङ्गलहाट के नीचे, परस्पर विद्रोह के सनसनाते हुए प्रमंजन में ऊपर, मानवता की रक्षा का आशा-राज्य मानेवाला, भारतीय संस्कृति एवं राष्ट्रीयता का बड़ी पक्कन बीणा-स्वर, अन्तर्राष्ट्रीयता के सच्चे रूप तथा देश-देश के बीच स्थित होनेवाले वास्तविक सम्बन्ध का निर्देशक है ।

‘भारत जय विजय करो’ जैसी पंक्तियों के अमर गायक महाप्राण ‘निराला’ जी ने भी छायावाद की बीणा से एक विशाल-मानव-मूलक का मन्द निर्घोष निकाला है । उनकी वाणी में भी कहीं संकुचित

राष्ट्रीयता का अवरोध नहीं। वहाँ पर इस राष्ट्रीय गौरव को भारतीय इतिहास की पृष्ठभूमि से अभिव्यक्त किया गया है, वहाँ बड़ा कल आ गया है। इस ऐतिहासिक पृष्ठभूमि का लक्ष्य वर्तमान को अभिनव जाग्रति एवं उद्बोध का संदेश देना ही है। 'जागो फिर एक बार' और 'महाराज बखसिह की शिवाजी का पथ' नामक कविता इस दिशा में अपने ढंग की सन्नृष्टि हैं। 'जागो फिर एक बार' शोषक कविता में कवि ने भारत-वासियों की निद्रा-वस्था एवं अतीत काल के शौर्य की भर्त्सना उग्रविषय कर, देश के लिये भविष्य एवं वर्तमान-कर्म का बड़ा ही मार्मिक संकेत दिया है। 'हमारा हुआ महा दिन-मान' कविता में वर्तमान की स्फुरति की जागरूकता भी है—

‘तुम हो महान्, तुम सदा हो महान्
हैं नरवर यह दोन-भाव,
कायरता, काम-परता
मर हो तुम,
पद-रक्त भर भी दे, नहीं पूरा यह विश्व-भार—
जागो फिर एक बार !’

+

+

+

+

‘समर में अमर कर प्राण
गान गाये महा सिन्धु से
सिन्धु-नद-बासी ।—
मैथिल्य तुरंगों पर
चतुरंग-जय-संग,
सखा-सखा समर पर,
एक को बढ़ाऊँगा,

गोविंद सिंह निज नाम तब बढ़ाऊँगा ।’

किमने सुनाया यह धीर-जन-मोहन अति
दुर्लभ संपाद-राग.....

१९२ छायावादी कविता में भाव-तत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

‘... शेरों की माँद में ...’
 ‘... आया है आज स्यार—’
 ‘जागो फिर एक बार।’
 ‘निरीद कायरता पर कैसी भत्सना है—’
 ‘सिंही की गोद-से
 छीनता रे शिशु कौन ?
 मौन भी क्या रहनी वह
 रहते प्राण ? रे अज्ञान !
 एक मेघ-माठा ही
 रहती है निमिमेघ—
 योग्य जन जीता है,
 पश्चिम की धक्ति नहीं
 गीता है, गीता है—
 स्मरण करो बार बार

‘जागो फिर एक बार।’—(‘परिमल’)

‘शिवाजी का पत्र’ शीर्षक कविता में, यरनों के आघातों के निरुद्ध शिवाजी द्वारा किये गये एक गौस्तुतिक प्रयास एवं आतीत-रक्षा का प्रयत्न संकेतित है।

अरागार की दीगर्भों की भी अरनी तरल-मधुर एवं ओषोमयी रागिनी की गुब्बार से विपला देनेवाले भीमाब्जनाथ अगुरोदी अपने अष्टि-भेद को छोड़ भारत की आत्मा से ही तद्वत्त दो, ‘एक मातीय आत्मा’ एव गये। ‘कैदी और कोकिल’ शीर्षक कविता में ‘कोकिल की चरक-चूँ’ उनके जीवन की तान बन गई है—

‘गिट्टी पर अङ्गुलियों ने लिखे गाँव,
 कोकिल का चरक-चूँ जीवन की तान
 है माँद मीचना सगा पेट पर अूधा,

खाली करता है मिट्टी का अकड़ का फूँचा ।
 विल में मत करूँगा जगो रुलानेवाली,
 इस लिए रात में गजब डा रही आली ।
 इस शान्त समय में अन्धकार को भेद—
 रही क्यों हो कोकिल, बोलो तो !

चुपचाप मधुर बिद्रोह-बीज इस भाँति,
 बो रही क्यों हो कोकिल, बोलो तो !”

भी पं० मालनलाल चतुर्वेदी की राष्ट्रीय कविताओं में तत्कालीन भारतीय समाज की दुरवस्था के चोत्कार कविता बन कर छूट पड़े हैं। उनमें आकुलता नहीं, मुक्ति की एक स्वरूप-शीतल साधना है, जो शील से उद्भव है। ‘पुष्प की अभिलाषा’ शीर्षक कविता में उन्होंने उस समय की मुक्ति-कामी जनता की आह को वाणी दे दी है। इस कविता का एक ऐतिहासिक महत्त्व भी है। किसी समय इसका पाठ एवं स्मरण कर देश के लिए घर पर कफ़न बाँध कर चकने वाले नौनिहाल राष्ट्र-सिपाही हुंकारे हुंकारे जेलों के भीतर अपनी बजानी की समाधि दे देते थे—

“मुझे तोड़ लेना बन-आली ! उस पथ पर मुझ देना फेंक,
 माटु-भूमि पर शीरा बदाने जिससे जायें पीर अनेक ।”

‘वेदना-गीत’ में कराह की लीलों की हुंकार बनाने का सूझी कवि अपने वेदना-गीत को गगन छेद बाने को उत्साहित करता है—

‘आह ! या उठे हंमांचल पर सेरी हुई पुकार;
 बनने दे ठेरी कराह को साँमों की हुंकार ।
 और जवानी को चढ़ने दे बलि के मोठे द्वार;
 सागर के घुलते खरणों से प्रश्न उठे इस बार—

अन्तःकल के अतल-वितल को क्यों न बोध जाते हो ?’

‘चतुर्वेदी’ जी ने राष्ट्र-सेवा एवं स्वातंत्र्य-संग्राम को भी एक वैश्ववी शील-साधना की पवित्रता प्रदान की है। इनके राष्ट्र-प्रेम में ध्वंस की भीरु

१९४ द्वायावादी कविता में भाव-रस्य एवं विषय-गान प्रवृत्तियाँ

आत्मा भी, शापना की शक्तिशालिता में नव-जीन-मिन्न हो उठी है। यही कारण है कि उगमें 'इधर-उपर से आने वाली हिलोमें' के हाग 'शरा' के लासे' पड़ा देने वाला ऊँध-ऊँध नहीं, राष्ट्रीयता की आग के अंगारों को अपनी अधुना शालीनता से शीतल कर देने वाले वाजि-संधी रक्त का स्थाप्य है। 'एक भारतीय आत्मा' में राष्ट्रीयता आगे-उद्वेग नहीं, एक स्थायी मार बन गई है—

“दुरुहों पर प्रीति की मर्मि, चितना सुन्दर दर है”

मैं मन्मत्त तलारा रहा हूँ कहीं बधिक का घर है ?

इस उन्मत्तता में भी कितनी स्वरूपा है।

‘मैं हूँ एक सिपाही’ कविता में सिपाही का परिचय कितने बीते आगते, किन्तु संक्षिप्त ढंग से दिया गया है—

“सिर पर, प्रलय नेत्र में सप्ती, मुर्दा में मनचाही,

लक्ष्य मात्र मेरा प्रियतम है, मैं हूँ एक सिपाही।”

‘नवीन’ के विप्लव-गायन में ध्वंस की चरचहाती चिनगायियाँ एवं नाश का धुआँ भरसता है। उनकी राष्ट्रीय कविताओं में ऐसा एक-नवाली उद्वेग दिललाई पड़ता है जो आत्माचारों में अनुज्ञाकर नाश तथा महा प्रलय का तात्पर्य रचाने लगता है—

“घरसे आग जलद जल जाये, भस्म-सान भूधर हो जाये;

पाप-पुण्य, सदसद्व भावों की, धूल उड़ उठे दायें-बायें।

+ + + +

नाश ! नाश !! हा महानाश !!! की प्रलयेंकरी आँख खुल जाये, कवि कुछ ऐसी तान सुनाओ जिससे चयल - पुथल मच जाये।”

आचार्य ‘शुक्ल’ भी जैसे विद्वान् आलोचकों ने ऐसी कामना को असंयत एवं उद्भ्रान्त सिद्ध किया है; किन्तु नाश को यह कामना कोई सिद्धान्ततः मान्य ‘वाद’ नहीं है, बल्कि अपने चतुर्दिक फैले शोषण-पीड़न के प्रति एक प्रकार की खीझ है, जो एक प्रकार से पुनर्निर्माण की ही

पुछार है और 'श्रुति' को ओट से धक्का हुई है। केवल नाश के लिए नाश की मायना, किसी भी कवि का आदर्श नहीं हो सकती। कविता की सर्वनात्मक प्रवृत्ति के द्वार से ऐसी मायना की अभिव्यक्ति ही उसकी सर्वनात्मकता का सर्व प्रमाण है। चक्की पीसनेवाला स्वाधीनता-संग्राम का बन्दी यह समझ रहा है कि 'नौकरशाही' के नाश की लीक लिचती जा रही है और यह श्वे पिस जायगा—

“तेरी चक्की के घेरोहूँ, पिसते हैं पिस जाने दो।

चक्की पिसवाने वाले को मिट्टी में मिला जाने दो ॥” —(‘कुंजुम’)

भी 'पन्त' जी को भावुक कहना ने भी महात्मा गांधी के राष्ट्रीय व्यक्तित्व का महत्व समझा था। वे राष्ट्रीयता के भी बहुत आगे बढ़ कर, 'साम्यवाद' तक पहुँच गये, 'ग्राम-वासिनी' मातृमाता को वे भी न भूल सके—

‘हर के चरखे में कात सूदम युग-युग का विषय-जनित-विषाद,
गुंजित कर दिया गमन जग का, भर तुमने आत्मा का निनाद।
रंग-रंग छर के सूत्रों में, नव-जीवन आशा, सृष्टि, ह्राद,
मानवी कला के सूत्र-धार ! हर दिया रंग - बौशल - प्रवाद !’

—(‘पल्लविनी’—‘बापू के प्रति’)

कवि ने गांधी जी को विश्व-मंच पर जीवन के सूत्रधार के रूप में देला है, बिजने मन के पदलों को उन्नतकर चरित्र का नवोद्धार कर दिया। ‘मातृ माता’ शीर्षक कविता में मातृ-माता की निष्पक्ष-मूर्ति का दर्शन कितना बरस है—

‘भारत माता ग्राम-वासिनी।

खेतों में फैला है श्यामल

धूल-भरा मैला-सा आंचल,

गंगा-यमुना में आँसु-जल

मिट्टी की प्रतिमा

‘उदासिनी।’

१९६ छायावादी कविता में माय-मृत्यु एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

। सुधी महादेवी वर्मा ने भी अष्टाव-गीतित 'बंग-मू' की 'एक अर्चना' शर्माति की है। महादेवी की रहस्य-भाषना एवं राष्ट्र-प्रेम में दर्शित क्षेत्र-मन्तर है, किन्तु अब भी राष्ट्र-प्रेम एवं देश-मर्ति की समस्या प्रवृत्त हो उठी है और ठमे कविता का रूप देना पड़ा है, महादेवी की की वादी धरने गौरव-मार्ग-स्तर से कभी भी नीचे नहीं रही। दंगाल की मूर्ति को, इस शान-गुरु देश ■ कविता कहना' कितना अर्थ-पूर्ण एवं मार्मिक है—

“यंग-मू शान अर्चना ले।

+

+

+

शान-गुरु इस देश की कविता, हमारी वन्दना ले !
अर्घ्य आज कपाल ऐसे शून्य कोंटर-प्यालियों में !
अंक में भेला कठिन अभिशाप का अंगार पहला !
ज्वाल के अभिषेक से तूने किया अंगार पहला,
आह, सरे स्वप्न क्या फंकाल बन-बन खोलते हैं !”

अन्तिम पंक्ति में दंग-वाकियों की दुरवस्था और उनके अतीत रूप की वर्तमान स्थिति ही मानों कहना में से उठी है। डा० राम कुमार वर्मा ने गाँधी जी के निर्वाण पर लिखी अपनी 'दीप-निर्वाण' कविता में महात्मा जी के व्यक्तित्व को आंकने का प्रयत्न किया है—

“जब कि सदियों से भरी परतंत्रता की रात घाँती,
प्राण-दीपक घुम गया, तब भाग्य-लिपि की धान जीती !
देवता या घड़ बना मानव हमारे प्राण में।
आज कैसी ज्योति है इस दीप के निर्वाण में !”

—('अर्चना के फूल' पृ० १८)

‘दिनकर’ ने अपनी ‘हिमालय के प्रति’ कविता में हिमालय के प्रति अपनी भावनाओं की जो अभिव्यक्ति की है उसमें भारत की सांस्कृतिक चेतना एवं राष्ट्रीय गौरव-परंपरा का स्वर स्पष्ट है। ‘बन-बन स्वतंत्रता दीप’ लेकर फिरनेवाले देश-पुत्रों की खोज है—

मेरे नगपति मेरे विशाल ।
 ओ मोन तपस्या-लीन यती !
 पलभर की तो कर हगोन्मेष !
 रे, ज्वालाओं से दग्ध-विकल
 है तद्वप रहा पद पर स्वदेरा !

+ + +

कितनी मशियाँ लुट गईं ? मिटा—
 कितना मेरा वैभव अशेष !

तू ध्यान-मग्न हो रहा इधर-
 धीरान हुआ धारा स्वदेश ।

कितनी द्रुपदा के खुले बाल
 कितनी कलियों का अग्न हुआ ?

बह हृदय खोल चित्तोर यहाँ—

कितने दिन ज्वाल-यसंत हुआ ? —('रघुका')

‘पादलिपुत्र की गंगा से शीर्षक कविका में कवि गंगा से पूछ रहा है—

‘तुझे याद है बड़े पदों पर
 कितने जय-मुमनों के द्वार ?

कितनी बार समुद्रगुप्त ने
 धोई है तुममें तलवार ?

+ + +

विजयी चन्द्रगुप्त के पद पर,
 सैत्यूवस की बह मनुहार,

तुझे याद है देवि ! मगध का-
 बह विराट् सज्जवल शृंगार ?

जगती पर छाया करती थी
 कभी हमारी मुखा विशाल,

१९८ छायावादी कविता में भाव-तत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

बार-बार मुकते थे पद पर

भीक यवन के सन्नत भाल ।—(‘रिणुका’)

‘द्वन्द्व-गीत’ में ‘दिनकर’ जी ने मरघट में भी जीवन बगाने एवं मुरों को भी बिला देने में ही सार्थकता समझी है। कवि की पश्चात्ताप है कि घरती से व्याकुल आह उठी, पर वह उस भूमि-दाह को सह न सका। भला वह अपने प्रभु के सामने अपनी इस असमर्थता के लिए कैसे मुँह दिखलावेगा—

‘घरती से व्याकुल आह उठी, मैं दाह भूमि का सह न सका।
दिल पिघल-पिघल बमड़ा लेकिन, आँसु बनकर वह गल न सका।
है सोच मुझे दिन-रात यही, क्या प्रभु का मुख दिखलाऊँगा ?
जो कुछ कहने में आया था वह भेद किसी से कह न सका।’

भीमती स्वर्गीश, सुमद्राकुमारी चौहान, ‘नेपाली’, ‘नरेन्द्र’, ‘वपन’ ‘वियोगी’, राम्मनाथ शिंदे आदि कवियों में भी राष्ट्रीय गौरव एवं देश-व्यापी आन्दोलनों के प्रति भागरूपकता दिखाई पड़ती है। देश-भक्ति छायावादी कविता का सर्वप्रमुख स्वर नहीं, क्योंकि वह तत्कालीन परिस्थितियों के प्रति असंतोष एवं विद्रोह का प्रारम्भ तो था, किन्तु उसमें प्रारम्भ में व्यक्ति-चेतना ही प्रमुख थी; समाधि-चेतना की मात्रा क्रमशः बाद में बढ़ती गई है। फिर भी देश एवं राष्ट्र के प्रति प्रकट दिये गये ‘छायापुगीन’ उद्गार, मात्रा में कम होते हुए भी उत्तमता में किसी प्रकार कम नहीं। ‘छायावादी काव्य-साधना’ तो व्यक्ति के अन्तरात्म में गुञ्जरित यह मन्त्रापी रागिनी है जो गान-अनुभूति के वाक्स्वरो को न्यूनाधिक रूप में झूती हुई, स्थूलता में बनकर सूक्ष्मता की दिशा में मोड़-मूर्छनाएँ लेती, बढ़ती चली गई है। ‘छायावादी युग’ ने ‘इन्देरी-कास’ में फिर से प्रकट दिये गये धैर्य-मृत्यु को और बलवन्तर एवं सुन्दर बनाया है। ‘इन्देरी-युग’ के देश-प्रेम-सम्बन्धी काव्य को ‘प्रसाद’ आदि द्वारा भावों का सामग्री एवं निर्यात मिला है, तो मालवनाज जी, ‘नीति’ एवं ‘दिनकर’ आदि

द्वारा अनुभूति की सीमा। छायावादी काव्य का यह पक्ष मात्रा में कम होते हुए भी, उपेक्षणीय कदापि नहीं है; वह हिन्दी-साहित्य की वर्तमान प्रगति का पूर्व-रूप है। आब का उठता हुआ ध्वनि यह समझ गया है कि 'बल रहा हूँ, क्योंकि गति से पंथ का निर्माण होगा' और 'एक दिन तुफान बन्नी होगा।' इसी से वह 'पथ के गीत' गाता निर्बाध चलता का रहा है।

छायावादी काव्य प्रधानतः गीतात्मक है। प्रारम्भ के कवियों ने एक प्रगीतों में ही रचनाएँ प्रारम्भ कीं। गीत एवं प्रगीत में अन्तर स्पष्ट है। 'गीत' संगीत के स्वर-ताल-लय पर बँधी रचना होती है और 'प्रगीत' में संगीत का ऐसा कठोर कथन नहीं होगा। उसमें स्वर-मैत्री एवं नादार्थ-व्यञ्जना का प्राधान्य होता है, जिसे आन्तरिक संगीत और शब्द-व्यंग्य संगीत भी कहा जा सकता है। भाव-तत्त्व की सम्पत्ता, कल्पना का सुन्दर स्पर्श एवं भाषा के स्वर सामंजस्य को गीति-तत्त्व में सम्मिलित कर सकते हैं। भावों की यही आध्यात्मिकता, चित्रात्मक अभिव्यक्ति एवं स्वर-मैत्री 'छायावादी युग' के प्रगीतों की विशेषताएँ हैं। छायावादी काव्य-धारा में 'प्रसाद', सैठ गोविन्ददास एवं 'उम्र' जी के आध्यात्मिकता वाले गीतों के अतिरिक्त महाशय 'मिराला' ने 'परिमल' एवं 'गीतिका' में सर्वत्र गीतों की कफल रचना की। इनमें वर्णनात्मकता की कमी एवं चरित्र-चित्रण की विशेषता-त्मक मनोवैज्ञानिकता का अभाव होता है। भाव-सहजता एवं उद्बेक-शीलता का प्रवाद-सर्वांग वातावरण छायावादी प्रगीतों का विशेष आकर्षण है। 'प्रसाद', 'पन्त', 'मिराला', महादेवी वर्मा, 'दिनकर' भास्ती धारण वर्मा, डा० रामकुमार वर्मा, 'वचन', 'नेपाली', 'चियोगी', शम्भूनाथ आदि सभी का इतिवृत्त गीत-प्रगीत-बहुल है। 'प्रसाद' के 'प्रेम-मयिक' एवं 'पन्त' की 'प्र'पि' में भी अन्तर्बोधिता जगता आध्यात्मिक उद्बेक-शीलता का ही प्राधान्य है। प्रगीतों में यदि वस्तु-विशेष का निर्देश भी है, तो भी उसमें नादार्थ ही प्रधानता नहीं। कवियों ने अपनी निजी अनुभूतियों, कल्पना-चित्रों एवं व्यक्तित्व-व्यक्तता को ही प्रादुर्भाव प्रदान किया है। 'छायावादी युग'

२०० छायावादी कविता में भाव-तत्त्व एवं विषय-गत प्रवृत्तियाँ

का आत्म ही एक असाधारण एवं उद्देग-पूर्ण परिस्थिति में हुआ, वह कि मनोगतिनिर्वाह अथवा भावावेग ही प्रधान होते हैं। ऐसी दशा में मुक्तक, प्रगीतो एवं गीतों की ही प्रधानता सामाजिक है। तीव्र संवेदनाएँ गीत प्रगीतों में ही सामान्य होती हैं, कथा-कहानियों का आशय एक प्रकार का भार-सा अनुभव होने लगता है। पर कवि स्वनिष्ठ होकर, अपनी अन्त-वृत्तियों के निरूपण में सदा होता है वह वह वस्तु अथवा चित्र को बाह्य वर्णना को नगण्य समझता है, किन्तु छायावादी प्रगीत मुक्तको में दोनों ही प्रवृत्तियाँ स्वतः परिलक्षित होती हैं—कमी-कमी, कवि वस्तु से अनुभूति उसके अन्तर्मोन्दर्य की ओर चलता हुआ दिखाई पड़ता है और कमी बाह्य जगत् के उदङ्गणों में से वह वेबल उन्हीं की चपन करता हुआ दिखाई पड़ता है, जो उसकी अपनी अन्तवृत्ति के अनुकूल दिखाई पड़ते हैं। ऐसे स्थलों पर विषय अथवा धर्म्य-वस्तु का एक हलका-धुँधला-सा आचार रहते हुए, एक रागात्मक उद्देक अथवा संवेदनात्मक प्रभाव की संगीतात्मक अभिव्यक्ति की प्रधानता होती है। एक बात और है सूर-मुलसी-मीरा एवं कबीरादि के पदों की भाँति इन पदों में भावावेगों की उन्मुक्त उद्गार के स्थान पर, एक सचेत कला एवं एक सदा नाद-विन्यास प्रक्रिया परिलक्षित होती है। विषात्मक अभिव्यक्ति की सहज प्रवृत्ति भी छायावादी काव्य के बाह्य रूप की अपनी विशेषता है।

‘छायावाद’ जीवन एवं साहित्य की वृद्धता के प्रति एक सदा विद्रोह भी है और इस नाते उसमें किन्हीं दिशाओं में अतिरेक की दुर्बलताएँ भी हैं, किन्तु इस सत्य को भी अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि वह जीवन-प्रेरित एवं जीवन-हेतुक है। उसमें चिरकाल से साहित्य में छाया जीवन-निरपेक्षता के विरुद्ध मानवीय सत्ता की स्वीकृति का स्वर स्पष्ट है।

‘छायावादी’ काव्य में बुद्धि-तत्त्व

‘छायावादी-काव्य’ में बुद्धिकता की प्रधानता का प्रश्न विशेषकर ‘निरालाजी’ की, और उसमें भी प्रमुखतः आरम्भिक रचनाओं को लेकर ही, सम्भवतः अधिक उठा है। ‘समन्वय’ में निकली उनकी रचनाएँ अधिकशतः दर्शन-प्रधान हैं। एक तो ‘समन्वय’ ‘दर्शन’ की पथिका ही थी, दूसरे ‘निराला’ की कवि और उनके व्यक्तिगत अभ्यसन-रसकार भी दर्शन से अधिक सम्बद्ध है। उनकी इन रचनाओं में मातृक बोधसत्ता एवं रसमयी कल्पना भले हो न हो, पर शक्ति की एक प्रभावक अभिव्यक्ति की समीर ध्वनि तो है ही। उनकी कितनी ही रचनाएँ शुद्ध दार्शनिक और बौद्धिक वातावरण की सधनता से ओत-प्रोत हैं। ‘निराला’ जी छायावादी धारा के बुने-गिने लेखकों में गिने जाते थे। फिर उनके स्वर की यह बौद्धिक प्रसरता, यदि समस्त छायावादी काव्य के विरुद्ध एक बहु-प्रचारित आक्षेप बन गयी तो सत्य के नाते नहीं, तो मनोवैज्ञानिक संमात्रों की दृष्टि से यह तत्कालीन समालोचकों के लिए स्वाभाविक ही था; यद्यपि बाद में उन्हीं की कविताओं में कल्पना एवं भावों का मनोहर संयोग होता गया है। कविता में कवि का प्राधान्य स्वीकार करने का यह अर्थ कदापि नहीं है कि कविता बुद्धि की विरोधिनी है अथवा उससे बुद्धि का बहिष्कार होता है। बुद्धि-शक्ति द्वारा ही हमें अनुश्रो का सम्बन्ध ज्ञान होता है तथा उसकी स्थापना भी। गूढ़ज्ञान, सामंजस्य एवं अनुलन, बुद्धि बिना सम्भव नहीं। काव्य का महत्व इस बात पर भी निर्भर करता है कि कवि ने जीवनगत अनुभवों को किस प्रकार संशुलित एवं सम्बद्ध किया है। व्यवहार-क्षेत्र में दोनों के भिन्न-भिन्न प्रकार से प्रकट होने पर भी, बुद्धि और हृदय मूलतः एक ही मानव-

चेतना के दो पक्ष हैं। जीवनानुभूति की एक सम्बद्ध अभिव्यक्ति बुद्धि-शक्ति बिना सम्भव नहीं, काव्य की महत्ता का अनिवार्य प्रति है। कविता के सत्वों में साधुपातिक सम्बन्ध ॥ कविता-गत शब्दों सामंजस्य की सृष्टि करता है। बुद्धि-व्यवस्था ही भावों को सार्थकता प्ररूपता प्रदान करती है। बुद्धि का महत्व एवं आवश्यकता जिस भाषा जीवन-व्यवहार में अनिवार्य है, उसी प्रकार काव्य एवं कला में भाषा-विंग की प्रयत्नता में मनुष्य की बुद्धि भले ही आच्छन्न हो जाती किन्तु काव्य-कला के अन्तर्गत छाया हुआ भाषा, बुद्धि से सर्व-विरहित होने पर विच्छिन्न और अस्त-व्यस्त होकर रूप हीन हो जाता है। भावों को मुरूपता एवं सोदरेयता प्रदान करने के लिए बुद्धि सदैव अवेद्य होती है। असन्तुलित एवं अम्यशस्थित भाषा अपनी विच्छिन्नता में काव्य-कला का उपादान नहीं बन सकते। काव्य एवं कला मानव-कृति है और सभी मानव-कृतियों की मूर्ति इनमें भी बुद्धि का योग आवश्यक है। काव्य में भाषा-प्राधान्य का संकेत केवल यही है कि उसमें भाषा ही प्रमुख उपादान होते हैं और बुद्धि उनकी व्यवस्था सिका होती है। जहाँ भावों को दबाकर स्वयं बुद्धि ही कविता का उपादान बनने लगती है, वहाँ काव्य का शक्तिता एवं रसात्मकता विनश्वर हो जाती है और नीरसता तथा गद्यात्मकता का आधिपत्य हो जाता है। यह सामान्य मान्यता छायावाद में ही नहीं, यावत् काव्य विस्तार पर मर्दित होती है। दर्शन को चाहे कविता की रीढ़ इस भले न स्वीकार करें, 'विद्येय' को एक सामान्य आरोप का रूप दे देने में भी तब का असर ही है।

हिन्दी के एक उत्तरदायी आलोचकत्व में ये यह आवाज़ आती रही है कि छायावादी काव्य एक बौद्धिक व्यापार है और मस्तिष्क को खरोच खरोच कर लाई गई भाषाभासी सर्वनायक की अनुभूतियों के नाम पर प्रत्यक्ष की जाती है। ऐसी अवस्था में उनका मत है छायावादी

काव्य मायापेश-राम्य है। कुछ छायावादी का मुकाबल इस निष्कर्ष की ओर भी दिशा दे सकता है कि छायावादी कवियों ने कुछ सिद्धान्त छपटा 'वाद' बना लिये हैं और उन्हीं के आधार पर वे बुद्धि-प्रसूत-विचार-मन्यन द्वारा, समस्कारपूर्ण एवं एक परावर्तियों की शैल्या कान्ते में व्यस्त रहते हैं। इस प्रकार वह देखना है कि क्या छायावादी काव्य में बुद्धि-म्यावर का ही प्राधान्य है और उसका सम्पूर्ण काव्य मतवाद की संवृचित मार्शनी में ही परिवर्त है ?

इस प्रश्न पर विचार करने के पूर्व, इस बात को भी ध्यान में रखना चाहिये कि उद्देश्यहीन न होगा कि छायावादी कविता पर होनेवाले प्रहार दो दिशाओं से आते हैं। एक वर्ग तो उन पुरातनवादी एवं तथाकथित रसवादियों और 'अभिषा' को प्राधान्य देनेवाले लोगों का है जो छायावादी काव्य को बौद्धिक चमत्कार एवं अस्वाभाविक लक्षणा-विधान मानकर शाब्द-क्रीडा से अधिक महत्व नहीं देता, और दूसरा वर्ग उन तथाकथित प्रगतिवादियों का है जो इसे, जीवन की वास्तविक (आर्थिक !) परिस्थितियों से पलायनकर अतिमायुक्तता एवं भावहीन कल्पनाओं पर आधारित मानता है। प्रथम वर्ग को यदि हमें शुष्क बौद्धिकता मिलती है तो द्वितीय वर्ग को अव्यावहारिक कल्पनाओं पर आधारित सली मायुक्तता। एक जीवन की सामान्य एवं स्थूल शक्तियों के उद्बोधन एवं चर्चण की ही वास्तविक काव्य का सत्य मानता है और दूसरा, सारी बौद्धिकता एवं विचार-शक्ति पर अपना प्रकाधिकार मानकर, विचार (प्रगतिशील विचार) को ही काव्य का वास्तविक तत्व स्वीकार करता है। दो विरोधी दिशाओं से चलनेवाले इन चारों के बीच छायावादी काव्य में तो स्यात् कम ही, किन्तु पूर्वाग्रहीता आलोचनाओं में अवश्य वह पुन्य उठा कि जिससे स्पष्ट होने को कौन कहे छायावादी काव्य और भी कुहरमय हो उठा। महानुमूर्ति एवं समानुमूर्ति के साथ व्याख्या-विवेचना करते हुए छायावादी काव्य की सफलताओं-दुर्बलताओं के उद्घाटन का सत्य-

प्रयत्न न कर जो व्यर्थ की धूल उड़ाई गई, 'उससे दृष्टि कुछ भ्रमंजित एवं खल होने की अपेक्षा, आलोचना की आँखें पुष्ट हो ही हुई'। यद्यपि इसके लिए वे पूर्णतः दोषी भी नहीं ठहराए जा सकते, क्योंकि अत्यन्त सामान्य भी वास्तु के सम्यक् दर्शन में बाधक हो होता है। यह कर्तव्य-भार तो अगली पीढ़ी के कंधे पर था, अतः अब इस बात के लिए पूरी सम्मानना हो रही है कि वर्तमान पीढ़ी-छायावाद के प्रधान-युगीन काव्य का उचित मूल्यांकन कर सके और छायावादी भावुक कल्पना की विमृशल कृतियों में बौद्धिक सचेतता के स्पर्श से, सुष्टु 'खलता' लाने की ओर 'निराला' जी द्वारा दिये ऐतिहासिक संकेत का मो मर्म समझ सकें।

'व्यक्तिगत अनुभूति' को 'रसानुभूति' की ओर बढ़ाने के लिए कवि को बुद्धि तत्त्व की ही शरण लेना पड़ती है। रसानुभूति होने पर 'अनुभाव', 'संचारी' आदि तो आ ही जाते हैं, पर ये मनाइ-तियाँ मुकमोली 'विभाव' अथवा कवि [गीतों में] तक ही सीमिति रहकर काव्य का विषय नहीं बनती। रसानुभूति करने योग्य होने के लिए उनमें 'स्वास्ति' की अपेक्षा होती है और इस स्वास्ति को शुद्ध, अर्थ एवं वाक्य अथवा सम्पूर्ण प्रकरण से सम्बद्ध रखनेवाले विन्न-भिन्न चमत्कारों (सौन्दर्यों) के समन्वित प्रभाव में परिवर्तित होकर, स्व-निष्पन्नता की ओर बढ़ना पड़ता है। ये सारी व्यवस्थाएँ बिना बुद्धि का सहारा लिये नहीं सम्पन्न हो सकती हैं। कविता अथवा गीत की विस्मृत ध्वनियों की वाणी अथवा विमोह-दशा का उद्गार मानने का इतना ही अर्थ है कि वही पूल को पुष्पाधार में सजाने के प्रयत्न में, उसकी रस सौरभ-सिक्त पेंसुरियों में कतर दी जायें, बुद्धि की कठोर व्यवस्था में पड़कर भाव की अपनी सहज स्मृति एवं चीन्ममयी गति को न तो बँधे, अन्यथा काव्य एवं कला में आनेवाले भाव-बुद्धि के घेर में कभी भी प्रभावपूर्ण एवं संवेदनीय नहीं हो सकते। बुद्धि 'निर्णय' करती है और कल्पना सृष्टि। मन द्वारा प्राप्त सामग्री का बुद्धि 'निर्णय' करेगी, पर

विभोरता एवं विस्मृति बुद्धि के अनुचित निरन्तर के अभाव एवं कवि की अद्भुत सदा भावमिव्याक्ति-शक्ति की वादनीयता के प्रति संकेत-रूपमें ही साक्ष्य है। 'शक्ति एवं शक्ति-व्यक्ति'की 'गंगा-यमुना-गूढ़-निर्भर' से यथानुसूल पुण्य-जल से अपनी अनुभूति को अभिव्यक्तकर, उसे अविकल रूप में दूसरे अथवा पाठकों की अनुभूति बना देनेवाले शब्द-सृष्टि-स्वरूप कवि इसी अर्थ में विधाता के प्रतिद्वन्द्वी हैं। घट मिट्टी का ही बनता है। किन्तु केवल मिट्टी को जिस-किसी भी प्रकार से मिला देने से ही नहीं बन जायगा, इसके लिए कुशल कुत्ताल की ललित कला अपेक्षित है। उसी प्रकार काव्य के तर्कमार्गी न होने पर भी, भाषा स्वयं सुन्दर प्रभावपूर्ण काव्य में नहीं परिणत हो जायगे। बुद्धि कविता का साधन है साध्य नहीं; पर ऐसा साधन, जो साधन-यद पर तो अनिवार्य ही है। काव्य कवि-व्यापार है और यह व्यापार बुद्धिशून्य नहीं। शेषविपर की प्रसिद्ध उक्ति के आधार पर कवि को पागलों की कोठि में गिन देते हैं, पर कवि से इतर पागल बुद्धि को छोड़कर पागल बनता है और कवि बुद्धि को पीकर पागल बनता है। उसके भाव बुद्धि से धुले होते हैं, और यह भावों के मुषा सिकत सीकरो से बुद्धि को भी धोकर निर्मल कर देता है। इसी से पागल से लोग दूर भागते, पर कवि-रूप पागल के लोग समीप खिंचते हैं। अनुभूति विचार-स्पर्श पाकर भावना बन तरंगित हो उठती है। यद्यपि यह क्रिया सर्वांश में सचेत मन द्वारा सदैव नहीं होती। इस बुद्धि कव ने मनुष्य की सौन्दर्य वृत्ति एवं शक्ति को भी बहुत प्रभावित एवं अपने दाय से विकसित किया है। आदि मानव की सौन्दर्य-वृत्तिके विषयो एवं स्वयं सौन्दर्यानुभूति की क्षमता में और आज की सीसी शती के मनुष्य की एतद्विषयक स्थिति में बड़ा अन्तर है। बौद्धिक चिंतन के प्रसरण के साथ सौन्दर्यानुभूति के नवीन क्षेत्र एवं साधन खुलते चलते हैं। सौन्दर्य मात्र वाद्य आकृति एवं गठन पर ही निर्भर न रहकर अन्तःशील एवं व्यक्तित्व की महत्ता तक फैल

जाता है। किसी परिदृशियों एवं रिकाम और प्रकार की किसी स्थिति में यह ऐसे उच्च स्तरों पर प्रगुष्टित हो उठता है कि ठग ठग स्तर को सहारा देनेवाले बुनियादी स्तरों के होने-नहोने का हमें ध्यान हो नहीं रहता। जिस प्रकार किसी मान के उच्चतम छिन्न अवका कंगूरे पर दृष्टि पड़ते ही हम उसे देखने में इतने मुग्ध एवं तिमोर हो जाते हैं कि उसकी नीर की पुष्टता एवं निचला हीसलों को सुपरता ॥ हम दृष्टिपात ही नहीं करते; इसी प्रकार कभी-कभी किसी पदार्थ के भीतर सम्निहित किसी ऐसे पक्ष पर हम इस प्रकार सौन्दर्य-निवृत हो उठते हैं कि यहाँ तक साधारण दृष्टि पहुँच ही नहीं पाएगी। जिस प्रकार बालक के विकसित वय-क्रम के साथ उसकी सौन्दर्यानुमृति निम्न स्तर से ऊँचे स्तर पर बढ़ती चलती है और वह धमकदार-मकड़ीले रंगों के स्थान पर सादे एवं गम्भीर वस्तुओं को पसन्द करने लगता है, खेल-कूद के स्थान पर जीवन-संघर्ष में रस पाने लगता है, उसी प्रकार समाज एवं युग भी बौद्धिकता के विकास के साथे-साथ अपनी सौन्दर्यानुमृति के विषयों को ऊँचे स्तरों पर पहुँचने लगता है। इसीलिए भावुकता के आपेक्षिक महत्व का भी मानना-स्वीकार करना होगा। किसी समाज विशेष की अनुमृति एवं बौद्धिकता के जो भी स्तर, मान, पारस्परिक संव्यव एवं सीमाएँ, जिस युग में-जिस प्रकार की होंगी, उन्हीं के अनुसार इन दोनों के सामंजस्य पर ही उस युग के काव्य की सकलता निर्मा होगी। सुख और अनुमृति के सामंजस्य बिना काव्य प्रभावशाली हो न होगा। वैदिक युग की भद्राशील भावुकता एवं बौद्धिकता का पारस्परिक अनुपात आज के युग की विकसित तर्कशीलता एवं वैज्ञानिकता में ठीक वही नहीं हो सकता। इस प्रकार सौन्दर्य की भावना भी बौद्धिक विकास के साथ मूल-चेतना के एक होने पर भी वास्तव रूप-रेखा को बढ़ाती-घटाती चलती है। सर और मोर के पदों की स्वाभाविक सरलता और उन्मत्त व्यंजना की तुलना महादेवी और 'प्रसाद' के गीतों से

करना ठीक नहीं। मीरा के सामने तत्कालीन सामाजिक मर्यादाओं की जड़ता एवं परिपाटीवद्ध बौद्धिकता के विरोध का भी प्रश्न था। अतः मीरा 'लोक-लाज' खोने की खोपड़ा तो करती फिरती है; पर मीरा शत-प्रतिशत भक्त थी, उसके सामने एक व्यवस्था को तोड़ दूसरी व्यवस्था देने का प्रश्न नहीं था। छायावादी काव्य-धारा ने एक रुढ़िवाद प्रणाली (सामाजिक एवं साहित्यिक) का विरोध भी किया और उसमें अपनी व्यवस्था के स्वर भी मिलते हैं। छायावाद कोई धार्मिक अथवा साम्प्रदायिक आन्दोलन नहीं, उसके प्रादुर्भाव एवं विकास में निश्चित रूप से एक सामाजिकता की असन्तुष्ट चेतना क्रियाशील है। समाज ही छायावाद का लक्ष्य है और विकासभूमि भी। केदार, मीरा और सुर की मावुकता सामाजिकता से परे एक आध्यात्मिक साधना है, जब कि छायावाद की मावुकता का लक्ष्य एक सामाजिकता है, जिसमें व्यक्ति की व्यक्तिगत सृष्टि के आह्वानों की स्वीकृति, माननीय मूल्यों की प्रतिष्ठा एवं एक यतिशील सामाजिक परिवारत्व की पुकार है। प्रजातन्त्रवाद, व्यक्तिवाद एवं मानववाद सम्बन्धी बौद्धिकता के मर्म को बिना समझे पाठक छायावादी उद्गारों एवं अनुभूति-अभिव्यक्तियों के मर्म को भी बयावत् रूप से हृदयगमन करने में समर्थ नहीं हो सकता।

जब तक हम आधुनिक 'मानववाद' को न समझे तब अर्थों में उनके साथ हमारी बौद्धिक सहानुभूति न हो, हम महादेवीजी की निम्न पंक्तियों का आनन्द नहीं ले सकते—

मेरी लघुता पर आती,

जिस दिव्य-लोक को घ्रीड़ा।

उसके प्राणों से पूछो,

क्या पाल सकेंगे पीड़ा ? ('नौदर' से)

अर्थात् हम 'विकासवाद' के अनुसार मानव-इतिहास के निमित्त .

युग-विभाजनों का कुछ ज्ञान न रखते रहेंगे, 'प्रसाद' जी की पौराणिक स्मृतिवाली निम्न पंक्तियों में आये 'अस्थि-युग' शब्द द्वारा मानस-पटल पर सहसा प्रस्फुटित हो उठनेवाले मर्मालोक का संकेत नहीं प्रदर्श कर सकेंगे—

‘सुना है दधीचि का वह त्याग
हमारी जातीयता-विकास,
पुरन्दर ने है धवि से लिया,
अस्थि-युग का मेरा इतिहास ।’

यद्यपि छायावाद की दार्शनिकता-प्रधान एक प्रमुख शायदा ही हिन्दी में 'आधुनिक रहस्यवाद' के नाम से अभिहित हो गई है, जिसमें बिना तद्विषयक बौद्धिक पृष्ठभूमि एवं दार्शनिक परिपार्श्व को समझे उसका रस ही नहीं लिया जा सकता, और बिना उस विचार-प्रणाली को अपनी चेतना का अंग बनाए उस क्षेत्र में प्रभावक सर्जन ही नहीं हो सकता, पर स्वयं व्यापक छायावादी काव्य धारा ने भी आधुनिक युग में विकसित हुए विविध विचारस्रोतों एवं चिन्तनधाराओं को मनोनिविष्ट कर लिया है। प्रकृति की ओर प्रत्यावर्तन, प्रकृति में एक निजी चेतना का विस्फोट और उसके सम्बन्ध की अनुभूतियों, प्रकृति के साहचर्य की आवश्यकता, स्वयंचेतनवाद, दुःखवाद, शैवागमों का आनन्दवाद तथा शक्तिपरक आनन्दवाद, शौन्दर्यवाद, मानववाद, महर्षि अरविन्द का मृत अस्मात् समन्वित 'चेतन-वाद' आदि कितनी ही प्रकृतियों छायावादी काव्य में यत्र-तत्र दिखती हुई हैं, जिनका सम्बन्ध स्पष्टरूप से बौद्धिक चिन्ताओं एवं दार्शनिक विचारों से है। एतद्दुर्गुण बौद्धिक तथ्य को बिना सहानुभूतिपूर्वक समझे इनका आस्वादन नहीं किया जा सकता, और जिन आलोचकों ने इन्हें समझने का प्रयत्न नहीं किया अथवा जो संस्कारों से इन्हें ग्रहण करने में विवश थे, वे इसे सर्वप्रथम न देखे। व्यक्ति और समाज दोनों के लिए ही यह बात समान रूप से लागू होती

है कि तत्सामयिक बौद्धिक आल-आल के बीच से ही उसे संवेदनाओं की परिमयी प्राप्ति होती है और सुप्त संस्कारों अथवा वासनाओं को जगाने-वाले तीर जुभा करते हैं। यह आल-आल जितना ही उदार, मधुर एवं गतिशील होगा, हमारी मावात्मक सच्चा को संस्कृत करनेवाली प्रेरणाओं का पथ भी उतना ही मुक्त और प्रशस्त होगा। इसके विपरीत यह बौद्धिक आल-आल लौटावरण की भाँति जितना ही सघन एवं कर्बुरा होगा, हमारी अन्तरचेतना को मृदूमिल करनेवाली सम्भावनाएँ उतनी ही विरल होंगी। छायावादी काव्य-धारा के लगभग प्रत्येक प्रमुख मान्य कवि का एक-एक निश्चित दार्शनिक सिद्धान्त एवं बौद्धिक मान्यता है। जहाँ ये मान्यताएँ भाष-उत्ता को भी आच्छन्न करने लगी हैं, काव्य नीरस हो गया है। किन्तु जहाँ इस मान्यता को सच्चा मावावेश एवं रागात्मक आधार मिल गया है, वहाँ काव्य दिव्य एवं अपूर्व प्रभा से जगमगा उठा है। जो काव्य जिसने ही ऊँचे बुद्धिस्तर पर आपृत होगा, उतना ही वह साधारण बुद्धिस्तरवाले पाठक के लिए असाध्य होगा। साधारण जनता के लिए लोक-गीतों में जो सहज सवेद्यता एवं आशु प्रभविष्णुता विद्यमान है, वह सुन्दर से सुन्दर शिष्ट साहित्य में प्राप्य नहीं, किन्तु जन-संवेदना के निम्नतर स्तर को ही आदर्श मानकर उच्चतर साहित्य का शिखा जाना भी तो सम्भव नहीं। उदाहरण स्वरूप तुलसीकृत 'रामचरित मानस' की लोक-प्रियता सामने लाई जा सकती है, किन्तु मेरी समझ से लोक-वाचन मर्यादापुण्योत्तम राम का चरित्र संस्कारक साधारण जनता के लिए जितना आकर्षक है, 'मानस' की साहित्यिकता एवं कलात्मकता का आकर्षण उतना प्रबल नहीं। यह बात मैं साधारण जनता के विषय में कह रहा हूँ, सुशिक्षित जन-समुदाय के बारे में नहीं। जनता के लिए 'मानस' का धार्मिक मूल्य अधिक है, साहित्यिक नहीं। यद्यपि साधारण जनता के स्तर पर, 'वाल्मीकि' के आदि एवं 'उत्तर-काण्ड' के अन्तिम अंश की सुशोभता का भी अधिक निर्वचन नहीं। अस्तु, मेरे कहने का

अर्थ यह है कि कोई भी वाद अथवा सिद्धांत जब व्यक्ति के व्यक्तिगत अभिप्रेत एवं जोरित अंग बन जाता है, व्यक्ति उसे अपने चरणों के जीवन में स्पन्दित कर सहजता प्रदान कर देता है, तो उसे संवेदनशीलता ५१ भावस्पर्शिता की शक्ति जग उठती है। कवि यही सहजानुमूर्ति त्यागभूत का आध्यानुमूर्ति बनाकर पर-संवेद बनता है। छायावाद के बौद्धिक सपटन में चिंतन ही नव्य विचारों की धारा है, किंतु ही अचकचरे कवियों एवं उच्छ्वसल लेखनियों द्वारा प्रस्तुत में ये टोंकियाँ ऐसी ठमक पड़ी हैं कि सहज सौन्दर्य में विकृत हो गई हैं, किन्तु इसके लिए उन कवियों की असमर्थता एवं अस्तकृति ही दायी हैं, स्वयं छायावादी काव्यप्रणाली नहीं।

जैसा निम्नले अध्याय में कहा गया है, छायावादी काव्य विषयवस्तु में बौद्धिकता का प्राधान्य नहीं, बल्कि बौद्धिकता का उसकी शैली के कारण है। बाह्य रूप-रेखाके वर्णन की अपेक्षा अन्तर्गत रूप के भीतर अनुमूर्त होनेवाले आन्तरिक सौन्दर्य अथवा पर पड़नेवाले सूक्ष्म प्रभाव की मूर्त अभिव्यक्ति ही छायावाद की विशेषता है। 'स्यूत' के लिए 'सूक्ष्म' एवं 'सूक्ष्म' के लिए 'स्यूत' रूप की रचना-प्रक्रिया इसी मूर्त अभिव्यक्ति का फल है। यह मूर्तिमय 'सूक्ष्म' को 'स्यूत' रूपाकार कर देने से आती है और कभी 'सूक्ष्म' का प्राण पिन्हा देने से। 'निराला' जी की अमर-पथ की धीरे नीरवता-सखी के कन्धे पर हाथ रखकर उतरनेवाली सखी की अरूप-सूक्ष्मता रूपवान् हो उठी है। 'याद' में भी पं० मुक्ति की गंगात्मिका अनुमूर्ति से रंजित सन्ध्या का चित्र कितना सस्प

‘बदा हो गई सांझ,
विनत मुख पर मीनां आंचल घेर
मेरे एकाकी आंगन में,
मौन मधुर स्मृतियाँ भर !’

भौमती महादेवी जी अपने को 'नाश में जीवित किसी की सुन्दर साध' करती है ! अनेक पीढ़क सम्पारों के बीच अपनी स्थिति के अस्स मर्म को तब वे एक अनुभूतिस्पर्शी रूप दे देती हैं, जब अपनी स्थूल सत्ता पर 'साध' की सूक्ष्मता का आरोप कर देती हैं । यही कला 'शाप-मय घर' प्रयोग में भी सन्निहित है—

'शालभ' मैं शाप-मय घर हूँ, किसी का भी निष्ठुर हूँ !'

तोज है जलती शिखा,
चिनगाखियों गृन्गारमाला
ध्याल अक्षय कोप-सी
अङ्गार मेरी रंग-शाला ।

'नाश में जीवित किसी को साध सुन्दर हूँ !'

'शाप-मय घर' एवं 'नाश में जीवित सुन्दर साध'—जैसे प्रयोग अलंकारवादियों की दृष्टि में निरोधामंस-जनित वैचित्र्य से अधिक कुँछ भी महत्व रखते नहीं होते सकते, किन्तु स्वयं जलती हुई दीप-शिखा के दूसरों को आलोक-दान करने के मर्म की जैसी सुन्दर व्यञ्जना इस प्रयोग के द्वाऽ लोखनी के एक ही आघात से स्फुरित हो उठती है, वह तो मार्मिक है ही, पर जब इस स्थिति का आरोप स्वयं मौल लेखिका के व्योम-सजग व्यक्तित्व पर हो जाता है, तो समस्त अर्थ जैसे दीप-शिखा की भीति प्राणवन्त हो उठता है ! दीप-शिखा पल-पल क्षीयमान होती रहती है, पर यही तो उसके जीवन का विह्व भी है ! विलसन का अन्त शिखा का अन्त है !! पर जब शिखा के जलने की साध स्वयं लेखिका की तिल तिल स्त्रीवती सत्ता पर आरोपित हो, नाश में जीते रहने की उन्ही की साध का प्रतीक बन जाती है, तो जैसे उसकी समस्त जीवन-साधना मर्मभ्रष्टों के सामने जुगजुगाने लगती है । चाक्षुषप्रत्यक्षी-करण एवं तद्वत् अनुभूति-प्रेषण की प्रवृत्ति के कारण छायावाद चित्रात्मकता एवं ऐन्द्रियता का आभय ग्रहण करता है ।

ऐन्द्रियता से यहाँ मेरा मतलब है 'वर्ण्य' वस्तु से उत्पन्न होनेवाली अनुभूति को ऐसे यदाथो अथवा विषयों में प्रतिकूलित कर देना, जिससे इन्द्रियों से अनिष्ट सन्निकर्ष है। इसके लिए अलंकारों की निश्चित स्थानापूरी से अभिप्रेयात्मकता की प्रधानता हो उठती है और अभिप्रेया उतना प्रभविष्णु नहीं हो पाता। लक्षणा का आश्रय अधिक सहज लगता है और छायावादी कवि लक्षणा के सहारे अपनी अभिव्यक्ति करने लगता है। इन लक्षणा के प्रयोग एवं अर्थग्रहण दोनों में ही अपेक्षाकृत अधिक बौद्धिक सजगता की आवश्यकता होती है। अभिप्रेया की भाँति लक्षणा का 'निकट का अर्थ' उतना निश्चित एवं सीमित नहीं होता, उसमें अर्थग्रहण हो जाने पर भी एक असीमता एवं अनिश्चितता की झिलमिलाती आभा बनी ही रहती है, जिससे पाठक अथवा श्रोता का मन कुछ चकित भी होता रहता है। अनुभूति एवं सौन्दर्य की अभिव्यक्तियों की इसी असीमता एवं अनन्तता की रक्षान रखने के कारण छायावादी कवि अभिप्रेया की अपेक्षा अधिकतर लक्षणा एवं व्यंजना का भी सहारा लेता है। इन दोनों में अपेक्षाकृत अधिक बौद्धिक चेतना की आवश्यकता है। भारतीय काव्य-शास्त्र ने भी इनके आस्वाद का पात्र विशिष्ट एवं परिमार्जित बचि के सहृदय को ही माना है। इसी प्रकार छायावादी काव्य 'रस-शास्त्र' द्वारा परिगणित नव या दश मूलभूत 'स्थायी' भावों के भीतर ही अभिव्यक्ति का प्रसार न कर, मानव-हृदय की स्थायी-अस्थायी अगणित मनोमुद्राओं का अंकन करता है। मानव-मन के इन्हीं स्थूल-सूक्ष्म अनेकानेक स्तरों की व्यंजना करने से भी, अब तक इनसे अनग्न्यस्त रहनेवाले पाठक या श्रोता के बौद्धिकता के प्रयास का अनुभव करते हैं। 'साधारणीकरण' के नाम पर स्थूल अनुभूतियों का चित्रण न कर असाधारण या असामान्य अनुभूतियों का वर्णन भी आक्षेप का एक कारण है।

इसी प्रकार छायावाद का प्राकृतिक, अप्रयात्मवाद है, बहुत सम्बन्ध

जोड़नेवाले आलोचक भी इस कोटि के काव्य में अतिरिक्त बौद्धिकता के प्रक्षेप के आरोप का पोषण करते हैं। प्रकृति में अपनी ही चेतना के समान एक चेतना का दर्शन करना एक दार्शनिक सिद्धान्त के रूप में सभी कवियों द्वारा सभी भी मान्य नहीं रहा। 'पन्त'जी में दार्शनिक स्तर पर यह आग्रह प्रारम्भ में वर्तमान अवरण रहा, पर यह मान्यता सभी पर एक प्रकार से लागू नहीं। श्री शान्तिप्रियजी द्विवेदी तथा विश्वम्भर 'मानव' इसी 'प्रकृतिवाद' को माननेवाले हैं, किन्तु छायावादी काव्य में विशुद्ध प्रकृति का वर्णन 'पन्त'जी के काव्य को छोड़कर बहुत कम हुआ है। जहाँ स्वतन्त्र रूप में आई भी है, तो मानव-भाषाक्षितरूप में, जहाँ द्रष्टा के मनोभाव ही प्रधान हैं, प्रकृति का निजी एवं विशुद्ध सहज सौन्दर्य नहीं। छायावादी काव्य में अधिकांशतः प्रकृति साधन के रूप में ही आई है,—घलंकार की सामग्री के रूप में, घृष्ट-भूमि प्रसाधना में अथवा मानव-भाव-दशाओं या मनोमुद्राओं की अभिव्यक्ति के निमित्त।

इस प्रकार छायावाद पर बौद्धिकता के आरोप करनेवालों का यदि यह अर्थ है कि उसमें भावों की शुद्धता एवं सच्ची अनुभूतियों की कमी है, तो यह अतिरिक्त ही होगा। छायावाद ने अपने समय तक आये बौद्धिक निदर्शनों का उपयोग किया है, किन्तु वे भाव पर हावी नहीं। शैली में अवेच्छाकृत बौद्धिकता का अंश अधिक है और बौद्धिक सजगता में उसके भावों का प्रभाव और अधिक बढ़ जाता है।

'ब्रह्मानन्द सहोदर' की कोटि की, भारतीय मान्यतानुसार शुद्ध पारिभाषिक अर्थ में आनन्द-प्राप्ति छायावादी काव्य में कठिन है। 'शुद्ध रसवादी' की दृष्टि में वास्तु सृष्टि-प्रसार एवं समस्त काव्य-विधान उपलक्ष्य-मात्र है, उसका लक्ष्य तो है ' ' की निष्पत्ति, उसकी अभिव्यक्ति एवं मुक्ति। रसवादी का उद्देश्य नहीं रहता। आज का काव्य वस्तु-भावमुखी

है, जब कि 'शुद्ध रसवादी'-काव्य अलौकिक एवं रसानन्दमुखी है। दार्शनिक मान्यता के रूप में तो छाया काव्य की दृष्टि ही बदल गई है, उसकी प्रवृत्ति ही उलट गई है। तब की परिस्थिति एवं अद्यतन परिस्थिति में अन्तर है। आज विज्ञान ने हमारी आस्थाओं में एवं स्थितियों में बड़ा अन्तर उपस्थित कर दिया है। सारे संसार पर बरने-वाली अनास्थाशील एवं तर्कवादी विचार-भ्रंश ने मानव एवं उसकी योग-विरागात्मक सत्ता को ही उसके लिए चरम सत्य बना दिया है। मनुष्य का मनुष्यत्व में विश्वास बढ़ गया है। वह किसी लोकोत्तीय सत्ता को स्वीकार करने में हिचकने लगा है, और बहुत ज़रों में अस्वीकार भी कर चुका है। वह अपनी पशुविक जैसी समस्याओं के मूलभूत को ही अपना चरम साध्य मानता है। संवेदना एवं प्रभाव-सृष्टि को ही अब कविता का मुख्य गुण माना जाने लगा है। बापुमण्डल के बदलने के साथ-साथ मानव के संस्कार भी बदलते जाते हैं। इन्हीं बदलते हुए संस्कारों के बीच से ही कोई कला जीवन को प्रभावित कर सकती है। इसी से मानव को प्रभावित करने के लिए कविता का साधन भी बदला है। स्पिनोजा-सरीसे पार-साध्य विचारकों के दृष्टांशों की कवि-दृष्टि को महत्व देनेवाले विविधप्रधान अथवा अन्तर्वादी सौन्दर्य-सिद्धान्तों ने आज की सुपमा सौन्दर्य-विपरक मान्यताओं को प्रभावित किया है। सुदृष्टान्तों एवं पञ्च-संज्ञाओं के प्रकार में भी कविता को पर्याप्त-रूप से प्रभावित किया है। पञ्च-संज्ञाओं एवं पुण्ड्रों में कविताओं के बढ़नेवाले पाठक केन्द्र ध्वनि एवं बहिर्दृष्टि की आवासीय से दृष्ट होना नहीं चाहते। वस्तु से वस्तु का अलंकार से वस्तु की व्यञ्जना आज के पाठक को एक क्षिप्त की तरह-सी लगती है। वैदिकता के विद्याल से पुष्ट एवं तर्क की निरुति से परत आज के मानव को बारी कविता महत्वपूर्ण हो जाती है, जो अपने आदेश से उसे अहमोह कर दिया है, अपने विचार-जगत् में

उसे बड़ा दे और अपने ऊपर भी मुझमें गुणियों में उसे उसके चेतन को
 बलपूर्वक अपनी ओर खींच ले । विमानुभावसंचारि-संयुक्त 'छायावादी
 भाव' की चोपटक प्रति उसे बलि के भय एवं धूम की दाह देने को
 नहीं उकसा पाती । उसे आदित्य भावों का उद्रेक, विचारों का वेगपूर्ण
 आघात एवं संवेदना का भोका, जो इसी लोक में उसके आस पास
 से उड़कर उसके, लिए उसके पार्श्व में ही स्थित किसी मार्मिकता का
 वातावरण खोल दे । कविता अब उतनी मुनने की चीज न रही जितनी मन
 में पढ़कर मनन करने की । अब वह कविता को मुद्रितरूप में पढ़कर
 उचित विद्यमादिके सहयोग से स्वयं काव्य-चिन्ता को निकालना चाहता है ।
 कविता के क्षेत्र के विस्तृत होने और संसार की कठोर वास्तविकताओं
 से सम्बद्ध होने के कारण अब भाव ही नहीं, विचार-चिन्ता का धोम
 भी उसे बहान करना पड़ता है । छायावादीयुग आधुनिक भारतीय इति-
 हास का एक विमर्षित काल है । तत्कालीन समस्याओं की आलोचन-
 विज्ञानों की गूँज उस समय की विचार-धारा में स्पष्ट रूप से गुंजाय
 मान है । ऐसी परिस्थिति में इस काव्य को एक मात्र कलात्मक या
 साहित्यिक प्रभाव ही नहीं कहा जा सकता । यह तत्कालीन जागरूकता
 का स्वाभाविक रूप है, फिर युग-विशेष में आविष्कृत कोई भी साहित्यिक
 विधान्य अपने ही में इसे पूरा-पूरा कैसे ढँक सकता है ? छायावादी
 काव्य में छाया बुद्धि-तत्त्व को उसके तत्कालीन सामाजिक परिपार्श्व में
 रखकर ही देखा जा सकता है और सभी उसका महत्व भी समझ जा
 सकेगा । पाठ्य काव्य मनन चिन्तन की सम्भीरता वाकर ही समाहित हो
 सकता है । बौद्धिक स्तर के अन्तर के साथ-साथ साहित्य एवं कला
 सम्बन्धी समशीलता का आधार भी बदलता जायगा, अन्यथा एक
 असम्यक् या एक मुसंस्कृति के कलात्मक आनन्द की कोटि में अन्तर ही
 क्या हो ? पर मेरे कहने का यह अर्थ कदापि नहीं है कि इसके पूर्व का
 युग निर्बुद्धि था, मैंने तो प्रत्येक चक्षुः सज्ज रहनेवाली बौद्धिक
 प्रवृत्ति की आज के युग में प्रधानता की ओर संकेत किया है ।

छायावादी काव्य में कल्पना

‘मनोविज्ञान’ में ‘स्मृति’ और ‘कल्पना’ का पटल विभेदन होता है, क्योंकि दोनों में ‘पूर्वमुक्त’ का ध्यानन होता है; किन्तु कल्पना में गहन की शरत्तया का भी स्थान है, जब कि स्मृति पक्षरूप पूर्वमुक्त अथवा पूर्व-वर्तित की प्रतिस्मृति-मात्र होती है। काव्य-गत अनुभूति, कल्पना के सहारे मान में अभिव्यक्त होकर ही गामने छाती है; अतएव अनुभूति एवं कल्पना का विभाजन पट्टा कठिन होता है, पर सुनिश्चित के लिए, साहित्य मनीषियों ने कविता पर विचार करते हुए कल्पना, भाव अथवा राग, बुद्धि एवं ऐतरी अथवा अभिव्यक्ति—नाम से उनके चार तत्व माने हैं। रचना-प्रक्रिया की दृष्टि से कल्पना को हमने इसलिए सर्व-प्रथम प्रदण किया है कि यद्यपि भाव अथवा राग ही कविता का मूल है किन्तु भारातया में कलात्मक सज्जन का चेष्टा तत्त्वक नहीं आती जब तक उनमें कल्पना का मिश्रण नहीं हो जाता अथवा कल्पना भाव-विशेष के संस्कारों को पुनः अंतर्धनुषों के सामने नहीं उदास्थित कर देती। कल्पना मन की शक्ति है। कल्पना के सहारे ही कवि अथवा कलाकार बीज-बगल में दृष्ट अथवा अनुभूत वस्तुओं को अपने अन्तर्बगल में पुनः प्रस्तुत करता है। कल्पना द्वारा ‘विम्व-प्रदण’ के पश्चात् ही कविता की सृष्टि सम्भव है। भाव-दशा में तो भोका उसमें इस प्रकार आतंक होता है कि उसकी कल्पना उस समय दृष्ट रहती है। कविता-रचना के लिए जिस सत्यता की आवश्यकता होती है, वह कल्पना के मिश्रण के पश्चात् ही सम्भव होती है। यही नहीं, उल्लास की विश्व संवेदना से कलाकार कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए प्रसन्न पीड़ित-या अनुभव करता है, वह कल्पना द्वारा विषय के पुनर्ग्रहण पर ही प्राप्त होती है। दुःखात्मक विषय भी जब कल्पना के दृष्टि-पथ पर प्रतिकल्पित होते हैं, तो उनमें भी भोगावस्था को वह विक्रमता नहीं होती जो सर्वनात्मिक वृत्ति को अवसन्न अथवा फुल्लित कर दे। एक विशिष्ट ‘मनोमुद्रा’ में कल्पना का

प्रकाश, शान्ति-प्रियों से पूर्व-प्राप्त प्रमाचों को एक अनुकूल रूप प्रदान कर देता है। यही कारण है कि बीज-कान् के एक ही दृश्य-चित्र-निरूपकों को एक ही एक विभिन्न कविों का हृदयों से विभिन्न रूपों में छाया सभी अपने-अपने हंग से एक नवीन आनन्द को उपलब्धि कराने है। ममत्ता-पूर्विक की प्राचीन-पद्धति से यह बात विशेष रूप से दर्शनीय माना था। 'विशेषण' कल्पना का घन नदी, 'अवशेषण' ही हमारा निर्वाह-सागर है। यद्यपि श्रेष्ठ ने ज्ञान को कल्पना रूप भी माना है, पर वेदम उसमें सहमत नहीं। यह कल्पना-वर्जित ज्ञान को मया ज्ञान मानने को उचित नहीं। बी बी हो, कल्पना का निराल मन में ही और मन से निरपेक्ष बुद्धि का कोई आधार ही नहीं चल सकता। कल्पना में ही महानुभूति होती है। यदि कवि की 'विषयक कल्पना', कवि को मूल विषय का पुनर्ग्रहण न करावे, तो कवि कविता नहीं कर सकता और यदि पाठक की 'माहक कल्पना' कवि द्वारा प्राप्त पुनः रूप संकेतों के आधार पर एक विश्व न उपलब्ध कर सके तो वह काव्य का आनन्द नहीं ले सकता। कल्पना सदैव निरालम्ब होती है और इन्हींलिए यह 'व्यक्ति' अथवा 'व्यक्ति' की ही होती है। 'सामान्य' की कल्पना अत्यन्त मिलष्ट, दुष्कर एवं समिप्यं होती है। साक्षात् साहित्य में कल्पना का बड़ा महत्त्व माना गया है। इसकी मदता के सामने मात्र अथवा राग-पक्ष भी इसका यह जाना है। 'शुक्ल' की कल्पना को 'वोध-वस्तु' के भीतर ही ग्रहण करते हैं। इसीलिए उन्होंने बड़े आग्रह-अवधारण के साथ कहा है कि साक्षात् साहित्य-मनीषियों का, कला की अनुभूति की 'ज्ञान' या 'वोध' मानना एक भ्रान्तिपूर्ण धारणा है। मैंने पहले ही यह दिया है कि 'भाव' अथवा 'राग' के ही चूल पर पुष्पों पर भी कविता की रचना-प्रक्रिया में कल्पना का बड़ा महत्त्व है। जिस प्रकार फल की प्राप्ति के लिए बड़ा ही आवश्यक नहीं, किन्तु शाखा-प्रणाली एवं पत्रों से मुक्त तना भी आवश्यक होता है—साथ ही मूल-भिन्न तना भी मूल है, उसी प्रकार 'राग' अथवा 'भाव' की मूल-प्रेरणा के

बिना कविता निर्बल है; पर बिना कल्पना के भी भाव वैले ही, ई जैसे बिना तने का मूल । कल्पना भाव से असम्बद्ध एवं निरपेक्ष नहीं, न कल्पना अनुमति की कननी ही है, पर बिना अनुमति के कल्पना रूप किते देगी और बिना कल्पना के अनुमति को रूप कौन देगा ? कल्पना भावों में व्यापकता के साथ-साथ कलात्मक तटस्थता भी लाती है, किन्तु इसी अधिकता से कविता जीवन-विच्छिन्न होकर, अपनी प्रभविशुद्धता भी खो बैठती है । इतना होते पर भी हमें यह नहीं मूलना है कि अनुमति, और कल्पना में आये 'सहजानुभूत दृश्य' में अन्तर होता है । 'अनुमति' में हमारा 'ज्ञान' सूक्ष्मरूप से छिपा होता है, पर कल्पना-गत सहजानुभूति में यही, एक विशेष रूप, आकर अथवा बिम्ब के रूप में उपस्थित होता है । यही कारण है कि वहाँ अनुमति में आया बोध व्यक्ति तक ही सीमित होता है, वहाँ यह सहजानुभूति के 'बिम्ब'-विशेष में परिणत होकर जन-जन-अनुमति-प्राप्त हो जाता है । कवि के मानस में 'विचारक' कल्पना के सहारे 'सामान्य' का 'विशेष' में परिणमन एवं 'ग्राहक' कल्पना के द्वारा उन 'विशेष' की पाठक के मानस में पुनः 'सामान्य' में परिणति ही, काव्य-रस-प्रक्रिया का रहस्य है । यदि कल्पना बोध-पक्ष के भीतर ली जाए, तो यह बुद्धि की सर्वक अथवा विषादक शक्ति है ।

भारतीय 'रसवाद' मुख्यतः, पाठक की 'आनन्द-ग्रहण-प्रक्रिया' का ही विवेचन है । 'कवि-व्यापार' पर 'रस-सिद्धान्त' बहुत कुछ मौन है । 'पक्षोक्तिवाद' के भीतर आचार्य मुन्तक ने कविता के इस पक्ष को सामने लाने का अथर्वय प्रयत्न किया है । काव्य-रचना की प्रक्रिया पर विचार करनेवाले प्रत्येक विचारक को कविता में कल्पना के महत्वपूर्ण एवं अनुपेक्षणीय स्थान पर अवश्य विचार करना होगा । 'छायावाद' पर तथान्वय 'अभिप्रेक्षावाद' के प्रभाव का पूर्वाग्रह रखने वाले हिन्दी के उन्नेतकों ने छायावादी काव्य को कल्पना की मीठा कइकर, दिग्दले मनो-जन की पस्तु करा है । 'अन्त' की 'नदय' एवं 'स्वामी की बुद्ध' के प्रति

कही गई कविताएँ ही वस्तुतः उनके इस कथन का आधार रही और इन ठीकियों के बाल-बिहाता एवं अल्प-वयस्क कुतूहल की सृष्टि होने का आरोप लगाया । इन आलोचकों ने छायावाद के अभिव्यक्ति-पक्ष में निहित कलना के दोष को भुलाकर, उसके भाव-युद्ध पर ही कलना बलित होने का आरोप कर दिया । छायावादी कवियों को भावों की भी कलना करने वाला कहा गया । 'रस के साधारणीकरण' एवं 'सामान्य-मानव-भाव-भूमि' के सिद्धान्त पर आचार्य 'शुक्ल' ने छायावादी काव्य-साधना के मूल पर ही प्रश्न-वाचक चिह्न लगा दिया और इस छायावाद की एक शाखा 'रहस्यवाद' से छायावाद के विरोधी पक्ष को और भी भ्रम-पोषण मिला । कोई भी छायावादी यह नहीं करता कि राग या भाव कविता में अप्रधान अवस्था नगण्य है और अभिव्यक्ति ही काव्य का मात्र रहस्य है । वस्तुतः बिना भाव के, बुद्धि निश्चेष्ट एवं कलना निष्क्रिय रहेगी, किन्तु भाव बिना कलना के, मोटा के हृदय-संघी की अस्फुट झंकार-मात्र होकर रह जायगा । कलना ही भाव की यह स्वरूप प्रदान करती है जिससे वह एक हृदय में दूसरे हृदय तक संक्रमण करता है । कलना भाव का पथ है जिससे वह एक किन्दु से दूसरे किन्दु तक गमन करता है । फिर क्या यह आरोप सत्य है कि छायावादी काव्य मात्र कलना की ही असंयत उल्लङ्घन-रूप है उसमें भावों की ऊष्मा नहीं ? 'पन्त' की की कलना-प्रधान 'पहलवा' की रचनाओं और 'बीणा' की आरम्भिक कविताओं से इस निर्णय को सामने आने का शोच मिलता ।

संस्कृत-साहित्य में साहित्य के 'ग्रन्थ' का निर्धारण करनेवाले याचक 'शब्द' चले, उनमें 'अलंकार' एवं 'ध्वनि-सम्प्रदाय' इतने व्यापक हुए कि उन्होंने रीति, गुरु, रम-वस्तुक्ति एवं औचित्य सभी को अपने में अन्तर्भुक्त कर लिया । अलंकार-सम्प्रदाय अहाँ कथन-रीति के महत्व के निर्देश को लेकर चला या, बाद में कुछ गिनी गिनार्द, कथन-प्रणालियों की रचना कर उन्हीं के सञ्चायक-परिष्कार एवं अनुगमन में ही संश्लिष्ट हो गया । 'रस-

सम्प्रदाय' में मात्र अथवा राग को अकरय महत्व दिया गया, हिन्दु 'स्थानी भावों' की गिनी-गिनाई संख्या में वह इस प्रकार उत्थान गया कि कुछ 'अनुभावों' एवं 'संचारियों' तथा 'हावादि' की रेखाएँ खींची, वह भी मानव-हृदय की स्थूल वृत्तियों की परिधि में ही व्यापक करने लगा। मनुष्य के अन्तर्जगत् के स्थापक प्रसार एवं उसकी संपर्क-विशेषणों बहिरांगों को वह मूल ही बैठा। उसने मानव मन के व्यापक विस्तार को घाट-नव कोटों में ही बाँट लिया। मूल-वासनाएँ या प्रधान-प्रवृत्तियाँ इतनी प्रधान बन गयीं कि उनके उच्च स्तरों एवं परिष्कृत-परिवर्तित रूपों का ध्यान ही छूट गया। छायावादी काव्य ने इन प्रणालियों की चङ्कताओं को तोड़कर काव्य और जीवन के बीच इन विभावनों को अमंगलता को अस्वीकार कर दिया। उसने बड़ से ही न चिपक कर उसकी ऊँचाई से अपना सम्बन्ध स्थापित किया। इस ऊँचाई, भावनाओं की इस विविधता से चिरकाल के अपरिचय के कारण हिन्दी-भाषा को इसमें कृत्रिमता, कल्पनाविरेक एवं भावामात की कलक मिली। उसे अर्धमुक्त वृत्तियों एवं 'मूढ' की सृष्टि कहा गया। इस प्रकार छायावादी काव्य के मूल भाव अथवा प्रेरक अनुभूति पर ही शंका उत्पन्न होने के दो कारण थे—एक, अमिव्यक्ति में कल्पना का महत्वपूर्ण स्थान, दूसरे भावों एवं अनुभूतियों के विविध एवं परिवर्तित-परिष्कृत रूपों का उद्घाटन। अमिव्यक्ति में कल्पना का महत्वपूर्ण स्थान—इसके उदाहरण स्वरूप 'कामायनी' में 'भद्रा' के रूप वर्णन एवं 'पन्त' के 'परिवर्तन' की रक्तियाँ उद्धूत की जा सकती हैं। 'भद्रा' के रूप का वर्णन दर्शनीय है—

- 'कुसुम कानन-अञ्जल में मन्द, पवन प्रेरित सौरभ सांकार।
रश्मि परमाणु-पराग शरीर, लड़ा हो से मधु का आधार।
और पड़ती हो इस पर शुभ्र, नवल मधु राका-मन की साथ।
हँसी का मध-विह्वल प्रतिविम्ब, अधुरिमा खेला सहसा अवाध।'
'भद्रा' की रूप-योजना में कवि ने अद्भुत कला-शैल से काम लिया

है। कवि के मन में अंकित अद्भुत के रूप की धारणा स्थूल उपमानों एवं अप्रस्तुतों के द्वारा साधारणतया अभिव्यक्त नहीं हो सकती थी। 'अद्भुत' की आगर रूप-राशि की जो गहनता कवि के अन्तर्बन्धुओं के सामने आकर हुई है, वह पाठकों की माहिका कल्पना के पट पर तभी अनुविम्बित हो सकती है; जब असाधारण ढंग से असाधारण 'अप्रस्तुतों' का संकलन इस प्रकार किया जा सके कि पूर्ण चित्र का समग्र प्रभाव पाठकों के परिचित संस्कारों एवं अनुभूतियों के माध्यम से ही, किन्तु असाधारणता के साथ प्रतिकलित हो। ऐसे स्थलों में कवि के लिए कड़ी सत्यता की आवश्यकता होती है। जिस प्रकार मदनमोहनी चित्र-परिचित ईंट एवं सीमेंट से ही विचित्र से विचित्र घर-उद्भावनाओं को रूप प्रदान कर, दर्शकों की प्रत्यक्ष अनुभूति का विषय बना देता है, उसी प्रकार सच्ची अनुभूतियों का इमानदार कवि परिचित एवं प्रकृति-मात्र उपकरणों के सहारे, अपनी सूक्ष्मातिशयन एवं निगूढतम भावनाओं को भी पाठकों के लिए माह्य बना देता है। कलातिशयता एवं अनुभूति की सूक्ष्मता, सभी महान् कवियों को ऐसी चित्र-बोवनाओं के लिए प्रेरित करती है। महात्मा गुलसीदास जी ने सीता जी के रूप-वर्णन के समय इसी प्रकार की बोवना का सहारा लिया है। असाधारण का साधारणीकरण तो कवि करता ही है, किन्तु प्रभाव की पावनता एवं उदारता की रक्षा के लिए उसे 'असाधारण' के 'असाधारणत्व' को भी कुछ अंशों में अनुप्राण रखना पकता है—

‘जो छवि सुधा पयोनिधि होई ।

परम रूप-मय कच्छप सोई ॥

सोमा रज्जु, मंदर सिंगार ।

मधई पानि-पंकज निज मार ॥

यदि विधि उपजइ लच्छि अब, सुन्दरता मुख मूल ।

तदपि संकोच समेत कवि, कहिं सोय-सम-मूल ॥’

ऐसे रूप-दर्श्यों का प्रभाव सब पर एक रूप का नहीं पड़ सकता ।

पाठक को भी कवि की भाँति कुछ अंशों में रचनात्मक, अथवा विधात्मक कल्पना का सहारा आवश्यक हो जाता है। अतः इसमें कोई सन्देह नहीं कि ऐसे स्थल साधारण स्तर के पाठकों में सामान्यतः उस प्रकार से भावोन्मेष नहीं करते, बितना विकसित कवि के पाठक में।

'राधा' के रूप-वर्णन में भी, कवि महात्मा सूरदास जी ने यही मार्ग अपनाया है। उपमाओं, अलंकारों, सन्देहालंकार एवं रूपों की श्रद्धा से कवि उनकी इसी मन-स्थिति की खोज करते हैं। 'मनु गिरिवर से आवति गंगा' एवं 'अद्भुत एक अनूतम बाग'—जैसे पद इसी स्थिति के सीमान्त हैं। 'वर्ण' की गहनानुभूति सभी युगों में कवि की उदात्त विधात्मक कल्पना की अपेक्षा करती रही है, पर छायावादी कवियों की यह विशेषता है कि 'वर्ण' अथवा रूप के प्रति केवल सुन्दर एवं अद्भुत की भावना को बगल छोड़ कर शुरु नहीं हो जाते, बल्कि समस्त अद्भुतता एवं अतिशयता के बावजूद भी उनकी दृष्टि सदैव उस किन्तु की ओर रही है जिसे सामान्य भावना में 'प्रमादसाध्य' कहा गया है। युगों के मन में मन्दगति से बढ़ते हुए परम द्वारा एक लौकिक, एक परम एवं मनु के सहारे रूपरस हो उठा हो और उस पर वाग्वानी वृत्ति का सुप्रसन्नता भी प्रतिबिम्बित हो रही हो, तब कवि 'मद' व. गौर, बोलत, लग एवं गतिमान रूप की बगल में, मन्द की व्याकुलता का एक एवं मन्दमयी निष्कलुष हँसी के साथ पाठकों की अनुभूति में आ सकती है। मन की मौजरी साथ से बाहर खींच कर उमरने वाली निजमिथानी कवि के लिए अनुभूतिमान वृत्ति का उत्तर उत्पन्न करना, कवि की विधात्मक कल्पना का अत्यन्त परिणाम है। प्रमाद-साध्य का रूप छायावादी कवि के मन के बाह्य, छायावादी रूप-बोझों और अद्भुत-वर्णों में उदात्तता की प्रधानता वृत्ति अंशों में नहीं बाने पाई है। छायावादी कवि के पाठकों में कुछ विधात्मक कल्पना भी अपेक्षा है, क्योंकि वह वर्णनात्मक नहीं लक्षित होती है। छायावादी कवि दृष्टिमान रूप एवं लक्ष-प्रतिफल लक्ष्यों के रूप को, अपनी सामान्य-विधि के

‘पर्य’ पर नहीं छोड़ता; यही कारण है कि पाठकों की माइक बहना में उसका चित्र अपने प्रत्येक रेखा-रंग के साथ उगता-चलता है और वह अपने पूर्व-संस्कारों एवं संचित-अनुभूतियों के सहारे ‘अप्रस्तुतों’ से बने चित्र में ‘प्रस्तुत’ का आस्ताद करता चलता है। छायावादी चित्र चाहे लघु हो चाहे बिराट्, सष्ट या पुँषले-उनसे ऐसा मान होता चलता है कि वे कवि की अनुभूति में द्रुत तथा उसकी सहजानुभूति में सष्ट रूप रहते हैं।

कविर ‘पन्त’ की कविता का कल्पना-वितान हिन्दी के आधुनिक साहित्य में अपना विशेष स्थान रखता है। यदि ‘नवग्र’ जैसी कविताएँ अपवाद-स्वरूप मानी जायें, जहाँ कल्पना ने उसे ‘निद्रा के रहस्य-कानन’, ‘सू-किन्धु वृक्षों के मानस’ एवं ‘रत्नों के नीच सुग्गन’ में अपव्यक्ति कर दिया है, तो यह मानना पड़ेगा कि श्री सुमित्रानन्दन पन्त के भाव एवं ह्रस्वमिव्यक्ति में भी कल्पना का बड़ा कुशल प्रयोग हुआ है। ‘परिवर्तन’ एक सूक्ष्म भावात्मक संज्ञा है, जिसका लक्ष्य तो होता चलता है, पर जिसकी कोई स्थूल सत्ता नहीं निदिष्ट की जा सकती। अपनी बिराट् विधायक कल्पना के सहारे कवि ने समय, श्रुत, आप्त, पुग, माध रिधति आदि के परिवर्तित रूपों का ऐसा सविश्व दर्शन किया है कि उसकी समस्त भीम्यता, वृक्षल आन्दोलक शक्ति एवं गतिमान प्रत्यक्षता नेत्रों के सामने मूर्त-सी हो उठती है।

‘ओस-किन्धुओं की सभी डाल की सारी शोभा कवि की कल्पना ने डाल को ‘मोतियों से बड़ी’ कह कर प्रत्यक्ष-सा कर दिया—

‘मोतियों जड़ी ओस की डार,
दिला जाती चुपचाप बहार।’

कर्म के साथ ही मनुष्य संसार में श्रांत खोलता एवं मृत्यु के साथ मूँद लेता है, किन्तु इसी प्रकार इतिवृत्तात्मक ढंग से करने में इन दोनों व्यापारों की प्रमान-पूर्ण साकारता नेत्रों के सामने न उपरिष्ठ होती।

कवि की कल्पना ने 'कर्म' एवं 'मृत्यु' इन दो भाववाची शब्दों को 'सदम' से 'मूर्त्त' रूप दे दिया—

'खोलता इपर लम्ब लोचन,

मूर्त्त की कंधर मृत्यु चण-चण ।'

'परिवर्तन' पर सदस्य-जन वास्तुकि का आशय कही हुई कवि की कल्पना परिवर्तन के लोमहर्षण-कारी रूप को आकार प्रदान कर देती है—

'लक्ष अलक्षित चरण तुम्हारे बिह निरन्तर,

छाड़ रहे हैं जग के विक्षित यक्षः स्थल पर ।

शात शात फेनोच्छ्वमित, स्फीत-भूतकार भयंकर—

घुमा रहे हैं घनाकार जगती का अम्बर ।

मृत्यु तुम्हारा गरल-दन्त, फञ्चुक कल्पान्तर,

अखिल विक्षय ही विषर,

यक्ष-कुण्डल

दिङ् मंडल ।'

'आलोडित सिन्धु' एवं 'वाताहत-मेघाच्छन्न गगन' की सशतभूत का निम्न-वर्तियों में सशक्त कर देनेवाली कवि की कल्पना का बल दर्शनीय है—

'आलोडित-अम्बुधि फेनोन्नत कर शात-शात फन

'मुग्ध भ्रजंगम सा, इंगित पर करता नर्तन ।

दिक्-पञ्चर में यक्ष, गङ्गाधिप-सा विनयानन,

यानादित हो गगन आर्षा करता गुरु गर्जन ।'

'भ्रम' के लिए 'भ्रम' का प्रयोग का निम्न पंक्तियों में 'रत्न' की नैदीन व्यक्ति के वृत्तभाव पर अत्यन्त प्रसर-प्रभाव डालने वाले छिछर को 'नैदीन शयन' कहकर अत्यन्त प्रभाव की शक्त शक्त रूपों में गुंथ बना दिया है—

कौपता सघर दैन्य निरुपाय,
रञ्जु-सा बिद्रों का कुरा-काय !
जहर में गृह का तनिक दुलार,
उदर में ही दानों का मार ।
भूकता-सिङ्गी-शिरिर का दवान
चीरता हरे अचीर शरीर !

प्रसाद जी ने 'भद्रा' के 'अधसुले अंग' की प्रभावानुभूति के लिए कल्पना की जिस सुन्दरी तृतिषा का सहारा लिया है, वह कितनी कमनीय है। मेघों का वन चाहे मले ही न होता हो और बिजली का फूल भी किसी ने मले ही न देखा हो, किन्तु 'भद्रा' के नाल परिधान से भाँकते अधसुले गौराद्वय अंग की कमनीयता का दर्शन तो यही कर सकता है जो कवि की कल्पना के साथ रूप के मधुर आश्लोक में, इस काव्यात्मक उक्ति के साथ ही मेघों के वन में बिजली के गुलाबी कंचन-पुष्प की सहवानुभूति कर सके।

नीले परिधान बीच सुकुमार

खुल रहा मृदुल अधसुला अङ्ग,

खिला हो ज्यों बिजली का फूल

मेघ-वन बीच गुलाबी रंग ।—('कामायनी')

'भद्रा' की रूप-ज्वाला की काव्यानुभूति का बोध कराने के लिए प्रसाद की विधात्मक कल्पना माधवी रवनी में नव इन्द्रनोलमणि के लघु रंग को फोड़कर अमान्त धपकनेवाली अचेत झालामुग्धी का दृश्य प्रस्तुत कर देती है। माधवी रवनी के आगोप के बिना 'मनु' के मुख नेत्रों से दिखाई पड़नेवाला वह मादक बातावरण प्रस्तुत ही कैसे होता ! नीले परिधान से दिखाई पड़नेवाले अधसुले अंग की रूप-स्वर्णिमा, उसका मनु के मन में मधुर ताप बगानेवाला प्रभाव, साथ ही उस रूप की मतवाली अलङ्कृता बिना 'अधक' और 'अचेत' शब्दों के कैसे संकेतित होती !

गा कि नवद्वन्द्व नीज सगु गंग
 फोड़कर घबक रही हो कान्त,
 एक सगु उवाजासुखो करनेन,
 मामथी रत्ननी में धमाल

प्रारं हो गयना है कि साधारणीकरण-विचार को सामान्यता के
 प के साथ तादात्म्य ही गगानुन्ति का मूल है, फिर ऐसी दृष्टि
 साधने में कदा तक गदगद हो गयी है। इससे ठीक
 है कि रमोद्रेक एवं गगानुन्ति को न तो इतने संकुचित-सीमित क
 है कि बाध्य एवं बला की दृष्टि एवं परिष्कृत अनुभूति मात्र शाय
 एवं स्थूल हो बनकर रह जाय और न प्रदेह स्थल पर कर सीध
 नार रति-उद्रेक तक ही निरुद्ध कर देना है कि सुन्दरता एवं रूप क
 भावनाएँ एवं उच्च संस्कारों के अस्तित्व का अनुभव ही निरुद्ध ह
 रूप एवं रस-सौन्दर्य के प्रभाव के रति, कुतूहल, किम्वद, आनन्द,
 एवं निरर्थक क्लामक आह्लाद आदि कितने ही स्तर हो सकते
 साधारणी कवियों ने विद्यालङ्कार-कल्पना के सहारे ही अपनी उच्चातिरुष
 बनाओ एवं उनके प्रभाव की काव्यानुभूति को पाठकों में साधारणभूति
 प्रदान किया है। यही कारण है कि संवेदना एवं प्रभाव की दृष्टि
 दुर्लभ भी साधारण की रूप-सौन्दर्य-अवस्था तकियाँ इतनी असाधार
 र्य मासलता से ऊपर हो गयी हैं। 'सीता' रूप-दर्शन में 'पोतामी'
 'साधारणीकरण' की कठिनाई एवं सुनिश्चित प्राकृतिक उपकरणों-
 की कमी नहीं थी, वरन् उन्हें उस रूप के प्रति पाठकों के हृदय में
 पैदा ही नहीं करना था। अपने ऊँचे-से-ऊँचे कल्पना-प्रासाद में
 दी कवि इन्द्रिय-बोध एवं चीन्म-ज्ञात के संस्कारों की नींव नहीं
 इसी से उसमें अनुभूति की कमी नहीं होती।
 साधारणी कवियों ने हृदय की विभिन्न वैयक्तिक अनुभूतियों को भी
 मूर्ति से चित्रित करने का प्रयत्न किया है। ये अनुभूतियाँ कभी-कभी

अत्यन्त वैयक्तिक एवं संसाधारण भी लगती हैं, पर साधारणीकरण की सीमाओं को बड़ मानकर ऐसी अनुभूतियों को अनुभूत्याभास या कलित अनुभूति मानना मनोविज्ञान की बटिलता एवं मानव-मन की गूढ़ता को अस्वीकार करना है। अनुभूति के भी स्तर होते हैं और वह भी तुलनात्मक एवं आधेष्टिक होती है। 'सीता' के वियोग में व्याकुल राम कह रहे हैं—

तब प्रेम कर मम अरु तोरा ।

जानत प्रिया एक मन मोरा ॥

सो मन घसत सदा तोहि पाहीं ।

जानु प्रीति-रस एतनेहि माहीं ॥—('मानस')

सीता की वियोग-पीड़ा की अधिकता में राम के लिए सीता-राम की पक्षधरता अधिरासनीय एवं कलित नहीं, वह राम के उस क्षण के आन्तरिक-सत्य की प्रतिबिम्बि मात्र है, केवल चार अर्धाक्षिपों में सीता को पुलकाने का कौशल नहीं। 'प्रकृत-प्राकृत' एवं 'अन-सामान्य' के कठोर आग्रह से मानन-हृदय एवं उसका सम्स्त विकास 'प्राकृत' मात्र ही रह जाएगा ।

उच्छ्वास एवं आँसू की पड़ियों में भी सच्चे प्रेमी के भीतर एक प्रकार के विभ्राम की आन्तरिक अनुभूति दनी रहती है। रुदित नेत्रों में निद्रा आ जाती है और वह व्यक्ति स्वप्न में भी अपनी कामनाओं की चूँचि पा लेता है। प्रेम-वियोग की दशा सर्वथा विभ्राम-शून्य ही नहीं होती। फिर उच्छ्वास-वदन-काल को विभ्राम की सुताश्रया एवं स्वप्न को धामतावरण कहने की ज़रूरत क्यों-शून्य कैसे कही जा सकती है। इस लाक्षणिक मूर्ति-मत्ता का अपना एक लक्ष्य है—

(' ' ') उच्छ्वास और आँसू में,

विभ्राम बका सोता है ।

रोई, आँखों में निद्रा

धनकर सपना होता है ।

‘अप्सरी’-कविता में अप्सरी के ‘दृढ़िन किन्दु में इन्दु-रश्मि-सी सीने’ तथा ‘शुक्ल-रागन में उसके स्वप्न देखने’ की कल्पना छिती कमनीय एवं कोमल है ।

इसी प्रकार नम्रता में भी भास्वर होनेवाले यौवन-गर्भ का भाव-द्रव्य कितना सटीक उतरा है ! नम्रता एवं गर्भ की मिश्रित-दशा कल्पित अनु-मृति नहीं, जीवन की एक वस्तु-स्थिति है—

लुम कनक-किरण के अन्तराल में,
लुक छिपकर चलते हो क्यों ?
नत मस्तक गर्भ वहन करते
यौवन के घन रस-कन ढरते—
हे लाज भरे सौन्दर्य चता दो,
मौन बने रहते हो क्यों ? (‘चन्द्रगुप्त’)

इसी प्रकार ‘सौन्दर्य’ को कनक-किरण के अन्तराल में लुक-छिपकर चलनेवाला कहना कहना-विलास का अतिरेक नहीं, बरन् सुन्दर-मौख्य के मीतर से अभिभ्यक्त होनेवाले भाव-रूप सूक्ष्म सौन्दर्य की वाग्यानुमृति के संकेत करने का मार्मिक प्रयास है ।

उग्रा से भावों का अनुराग, विजन से एकाकीपन की अनुमृति एवं राग से दल्लास-मय माधुर्य व्यक्त किया गया है । प्रेम की मुद्रावनी, मारक किन्तु एकान्त अनुमृति के लिए मनोरम विष अंकित हुआ है—

‘ओ मेरी जीवन की स्मृति !

ओ अनन्त के आतुर अनुराग
बैठ गुलाबी विजन राग में

गाते कीन मनोहर राग ?—(‘चन्द्रगुप्त’)

जीवन के प्रेम की मारक पीर ऐसे आच्छादित कर लेनेवाली होती है कि प्रत्येक चाह एक मधुर संगीत में उठती है ! मुक्त-हृदय बेरना के रस नये वादान की विश्व का मूल मान लेता है । यह एक वैज्ञानिक

तब मले ही न हो, किन्तु एक स्वाभाविक मात्रात्मक आवेग के रूप में इसका स्वयं अस्तित्व है—

‘वेदना के ही सुरीले हाथ से;
है बना यह विदग्ध इसका परमपद
वेदना का ही मनोहर रूप है,
वेदना का ही स्वनेत्र विनोद है।’

छाया की ‘बसों के झुलसे भव एवं वृद्धावस्था की स्मृति—सौ’ कहनेवाली कोरी कल्पना ने वहाँ साधारण एवं इन्द्रिय-मात्र रूप-वर्णन में भी अलौ-पिष्टता एवं असाधारणता का मोह छोड़ दिया है, वह अनुभूति होकर अत्यन्त सम्यगीय हो उठी है। कल्पना की भाव-विहित अनियमित उड़ान स्थलों का कोई भी समर्थन नहीं कर सकता, किन्तु ‘लक्षणा’, ‘ध्वनि’ एवं ‘वनोक्ति’ के सहारे छायावादी काव्य-साधना ने केवल कल्पनालोक में मिथ्या आस्वात्मान नहीं किया है, उसने अपनी कल्पना की लयाद पर चढ़ा कर मानव-जीवन की विविध निगूँठ एवं सूक्ष्म अनुभूतियों को मूर्त, सचित्र एवं प्रमद्विपु भी बनाया है। लक्षणा की ऐसी विघट् मरसा हमें हिन्दी-साहित्य के सम्पूर्ण इतिहास में अल्प दुर्लभ है। छायावादी कल्पना का आधार वहाँ अपेक्षाकृत अधिक सूक्ष्म एवं अस्पष्ट हो उठता है, वहाँ वह रूप एवं धर्म से आगे बढ़कर प्रभाव के आधार पर ‘अप्रस्तुत-विधान’ करने लगती है। वह अस्पष्टता तब और तीव्र हो उठती है, जब प्रमाण-साध्य का वह आधार गीबस्ता की सीमा से परे जाने लगता है। ‘पन्त’ की ‘छाया कालिका’ एवं ‘नवव’ के प्रति कही गई रचनाओं में वह अस्पष्टता कुछ श्रेणियों में अत्यन्त जाती है, यद्यपि कल्पना के बहुमुखी प्रसार एवं नवीन उन्मेष से अल्प आख्या का जितना विकास उनमें पाया जाता है, उतना अन्य कवियों में नहीं। कल्पना उनके काव्य का प्रमुख तत्व है और वह ‘कला’ ही नहीं, ‘विषय-वस्तु’ में भी व्याप्त है। कहीं-कहीं तो वह कोरी कल्पना (फैन्सी) के स्तर तक उड़ जाती है। यही कारण है कि

भूमिमा पर्व आर्त्तकारिक कल्पना की भी प्रगति हमें 'रन्त' में प्राप्त है, व 'प्रगाद' में भी नहीं। 'प्रगाद' की कल्पना भाव-नीति है, 'निराला' की दर्शनबोझित एवं महादेवी की भी चिन्तन-दीप्त। 'रन्त' कल्पना की गुदगुदी में नाग उठते हैं; प्रगाद के मार अपनी अभिव्यक्ति के लिए कल्पना से मैत्री करते हैं; और महादेवी कल्पना की शीतल व्योम्ना में अपनी अनुमृतियों का स्वरूप सर्वांगी है। 'रन्त' का बरों का-या मोलान एवं 'रिगु' का प्रधानता का आकर्षण उनकी कल्पना-विस्था का ही रूप है। आनुमृतिक सपनता के कारण 'प्रगाद' की भी कल्पना पारवर्त्य, आकार की धम्मिन्ध भिलमिलाहट के कारण 'रन्त' की भी कल्पना दूरस्थ एवं सीमा के अपरिबद्ध विस्तार के कारण महादेवी की कल्पना कान्त किन्तु असीम है। डा० रामकुमार वर्मा की कल्पना मध्यम-पथ-गामिनी है, वह सूक्ष्म चेतना की अपेक्षा रुग्णकार के अधिक निकट है। 'दिनकर' की भी कल्पना यों तो भावाक्षिप्त है अथवा विचाराक्षिप्त। 'बचन' की भी अनुमृति-सपनता के तल में कल्पना की विनिर्मास्य स्फूर्ति का अनुभव ही नहीं हो पाता। 'कण्ठपूल' में 'नरेन्द्र' की का 'मधुर-मन' कण्ठपूल बन जाने की मायुिक कल्पना से अवरण मिरक उठा है, पर उनकी कल्पना पर भाव एवं क्रमशः विचारों का आव कड़ा गया है। सुभी सुमिश्र कुमारी स्तिरा की कल्पना उनकी अनुमृति और चिन्तन में धुल हो नहीं गई है, कहीं-कहीं सुल भी गई है। सुभी विचारवती की 'कोकिल' की कल्पना-भ्रमरी वातावरण में गूँझती तो अवरण है, किन्तु जैसे उसके पंखों की प्रत्येक धारवाह 'रस-मौगी' होने की सृष्टा से ही आद्र हो उठती है। 'कौन तम के पार रे कह'—जैसे गीतों में यद्यपि कल्पना की अन्तःसलिला विचारारो में उमड़ कर भावों को मूक कर देती है पर 'ब्रुही की कली' एवं 'शेफालिका' जैसी रचनाओं में 'निराला' की ने कल्पना को अग्रतिम रसावरण प्रदान किया है। छायावाद के 'तृतीय चरण' में कल्पना और भाव की मैत्री और अधिक संतुलित हो उठी है। कलात्मक प्रतिक्रिया की लहर शान्त हो

चली थी, और रूप-सौंदर्य एवं जीवन की नवीन आस्था-आस्था से प्रेरित सभी सम्मूनाथ, मास्ती, 'शाही', ईसकुमार, धानकी-बल्लभ शास्त्री, 'प्रभात' (विहार), रु० ना० त्रिपाठी, 'प्रकाश', इरीमोहन, 'धर्म' आदि के गीतों में मात्र और कल्पना का सुन्दर मणि-काचन-संयोग होता गया है। जो अब तक 'प्रयोगवाद' की प्रतिक्रिया से बचकर अपने विश्वास की बन्धने हुए लिखते आ रहे हैं, उनमें यह सन्तुष्टन निखरता ही आ रहा है। 'शोकिल' की भी साधना इसर काफ़ी निजरी है। श्री सम्मूनाथ और मास्ती प्रयोग के पथ के पथिक बन गये हैं।



छायावाद का शास्त्रीय-परीक्षण

सर्वप्रथम मैं इस निबंध के शीर्षक के विषय में ही यह स्पष्ट कर देना अपना कर्तव्य समझता हूँ कि 'शास्त्रीय परीक्षण' करने से मेरा यह कदापि अभिमत नहीं है कि छायावाद का एक निश्चित एवं सर्वमान्य शास्त्रीय आधार है और छायावादी कवि उसी को अपना पायेय बनाकर चलाता है और न यही मेरा मन्तव्य है कि एक सुनिश्चित शास्त्रीय प्रेरणा से लिखा गया छायावादी काव्य ठीक-ठीक शास्त्रीय कोटियों में सर्वत्र फिटाना वा संभव है। फिर प्रश्न होता है कि यह 'शास्त्रीय परीक्षण' का प्रश्न उठा ही क्यों। इसके उत्तर में मेरा यही निवेदन है कि प्रायः 'छायावाद' को अशास्त्रीय ही नहीं, साहित्य-शास्त्र की दृष्टि में 'घरघर' भी घोषित किया गया है; फिर यह समस्या व्यमावतः उठ सकती है कि यदि भारतीय साहित्य-शास्त्र की मान्यताओं एवं परंपराओं के अनुसार 'छायावादी काव्य' पर विचार किया जाय तो यह किन कोटि का काव्य ठहरता है और यदि हम अपना साहित्य अपनी राष्ट्रीय एवं सांस्कृतिक प्रभूमि से किसी न किसी प्रकार सम्बद्ध होता है तो 'छायावाद' उगमे कहीं तक जीवन से सरा है।

सर्वाप बोस्न-बगन् के प्रति स्वीकृत दृष्टिकोण साहित्यकार की कृति के समु-संबन्ध एवं उनके विचारों पर पर्याप्त प्रभाव डालते हैं, परन्तु एवं बलवन्त सीमाओं की बगल में कोई भी साहित्य कार्यभार एवं काल-दृश्य-सम्बन्ध नहीं हो सकता। 'छायावादी काव्य' में आये समु-विचार अपने पूर्वजों एवं पार्श्वों साहित्य में यही विचारों से कुछ विचित्र हो सकते हैं, किन्तु उन विचारों को ही विचारन की मुख्य कक्षीय मानकर चलना ठीक नहीं। [१] सुग की अपनी कुछ न कुछ मुख्य प्रवृत्तियाँ अपना स्वरूप, दुष्सा करती है और वे अन्य विचारों की आवेष्टा अधिक प्रभावशाली मान कर लेती है। 'संतिष्ठा' में 'नायक-नायिका-मेधा' की स्तारणा होने पर भी यह करना किन्ति-टीक न होता [२] यह उनका विद्वान्त [३] सर्वत्र

या और वे इसके 'अतिरिक्त' विश्व पर लिखे गये काव्य को देव-काव्य या काव्य ही न समझते थे। इसी प्रकार व्यक्तिगत स्वातंत्र्य की आकांक्षा, आत्मविशक्ति की प्रबलता, वेदना की विवृति, प्रकृति के प्रति रागात्मक सम्बन्ध या उसमें चेतना-प्रक्षेप, प्रेम-प्रसन्नता, और ऐन्द्रिय तथा काह्नपनिक सौन्दर्य की अशरीरी मुक्ति आदि प्रवृत्तियों के छोड़े-बहुत अंश में सर्वत्र मिलने पर भी इन्हीं को 'छायावाद' का धर्म मान लेना, मेरी समझ से अधिक उच्च-संगत नहीं।

'छायावादी काव्य' अपनी अमिश्रित-प्रणाली अथवा प्रकारानुसारिता की दृष्टि से विशिष्ट और अपनी पूर्णवर्ती शैलियों से भिन्न है। अनुभूति का ही साहित्य में स्थान है, अतः यहाँ 'छायावादी काव्य' में आयी विविध अनुभूतियों के प्रकाश को उसके विश्व-विस्तार की व्यापकता मानकर, हमें दृष्टिकोण और शैली की ओर ही अधिक ध्यान देना है, अन्यथा किसी भी दो कवि-के विश्व-कमी अंतर में एक नहीं हो सकते और तब इसको ही आधार मानकर स्वीकरण की ओर बढ़ने से 'मुड़े-मुड़े' एक 'वाद' मानना पड़ेगा। आद्य 'आत्मावाद', 'स्वप्नवाद', 'स्मृतिवाद' आदि नये-नये वादों की दृष्टि के मूल में भी ऐसी ही भ्रान्तिमूलक सूत्र एवं द्विधृती दृष्टियाँ, काम कर रही हैं। 'छायावाद' में मिले जानेवाले किसी दो कवियों का एक ही दर्शन नहीं है, समानता है तो दृष्टिकोण एवं अमिश्रित-शैली की ही।

हम आचार्य 'शुक्ल' की के मत से यहाँ तक तो सहमत हैं कि 'छायावाद' विश्व-निरूपण का दृष्टिकोण विशेष है, किन्तु हम उनके इस मत से सहमत नहीं कि 'छायावाद' मूलतः 'अप्रस्तुत' के स्थानों पर उसकी न्यकना करनेवाली छाया के रूप में 'अप्रस्तुत' का कथन और मात्र शैली है। ऐसा कहने का तात्पर्य यह हुआ कि 'छायावादी' जान-बूझकर अपनी ठक्ति को अस्पष्ट, गूढ़ एवं रहस्यमय बनाना चाहते हैं। ऐसा मानना 'छायावादी' 'प्रतिभा के साथ बड़ा अन्याय होगा। जब मैं अन्याय की बात करता हूँ तो मेरा अर्थ 'छायावादी' 'कारण' की मान्य एवं 'जब-स्वीकृत प्रतिभाओं से' है।

को ही है, किन्तुने उचित मूल्यांकन न कर उसी
उद्देश' ।

यह ठीक 'छायावाद' की मूल-प्रवृत्ति एवं उसी
पर यथार्थ प्रकाश डालती है कि 'छाया' भारतीय दृष्टि
अमिव्यक्ति को मंगिमा पर अधिक निर्भर करती है । ध्वन्य-
सौन्दर्य-मय प्रतीक विधान तथा उपचार-चक्रा के
प्रवृत्ति छायावाद की विशेषताएँ हैं । अनेक भीतर से
इस आन्तर स्पर्श करके मात्र समर्थन करनेवाली अमि-
व्यक्ति होती है । अन्यत्र उन्होंने कहा है कि 'वाक्य-वर्णन'
आधार पर स्वानुमतिमयी अमिव्यक्ति होने लगी;
छायावाद के नाम से अमिहित किया गया । उनके धर्म
तरिक दर्शों से पुलकिन थे । आन्तर सुद्धम भावों
आकार में कुछ विविधता उत्पन्न कर देती है । सुद्धम
द्वार में प्रचलित पद-मोक्षना अक्षरफल रही । उन्होंने
कहा है कि मोती के भीतर छाया की जैसी तरलता
की तरलता अंग में लावण्य कही जाती है । रस-
'छाया' और 'विविधता' के नाम से कुछ लोगों
यही नहीं, लोकोत्तीर्ण-वद-वचना, वैदग्ध्यभोगी-
तेशय-रमणीयता-आदि द्वारा उन्होंने संकेत ही नहीं,
स्रोत मानने का, रस उद्देश्यों के द्वारा कथन भी
भारतीय 'वक्रोक्ति-वाद' को पारचाय, 'अमि-
व्यक्ति' कहकर निरूपण और अपेक्षणीय सिद्ध किया है,
देखना है कि राबानक 'कुन्तक' की यह 'वक्रता'
की अथवा उसमें कोई साहित्य 'एवं कला-विन्यक'

सत्य भी जनित हुआ है।

कुन्तक ने 'क्योक्ति' की व्याख्या 'क्योक्तिरेव वैदग्ध्यभी-मयितिरुच्यते' करके दी। यह 'क्योक्ति' अलंकार-नादियों की 'क्योक्ति' से भिन्न और इतनी व्यापक है कि इसमें साहित्य के यावत् सिद्धान्त समा जाते हैं। यह केवल शैक्षिक चमत्कार की उद्भाविका नहीं, जो मन के ऊपरी स्तर पर एक पुनर्दृष्टि और विमर्श की भावना जगाकर ही शान्त हो जाती है; यह कवि का वह आर्यक व्यापार है जिसमें रस, अलंकार, चरित्र, रीति-गुण एवं औचित्य आदि सभी तत्व समा जाते हैं। वर्ण-वक्रता, पद-पूर्वार्ध-वक्रता, प्रत्यय-वक्रता, वाक्य-वक्रता, प्रकरण-वक्रता एवं प्रबंध-वक्रता के विभागों से कुन्तक ने इस वक्रता को ६ रूपों में बाँटा है। कुन्तक ने 'लोकोत्तर चमत्कारि वैचित्र्य-सिद्धि' अर्थात् अलौकिक आनन्दोत्पत्ति के निमित्त अपने क्योक्ति-शैली की रचना की। उसने अपने क्योक्ति को 'विविधा-अभिधा' भी कहा है। इससे यह अर्थ निकला कि 'वक्रता' एवं 'वैचित्र्य' एक ही हैं। कुन्तक के शब्दादि प्रसिद्ध शब्दार्थों निरर्थक व्यतिरेकि, प्रसिद्ध-प्रत्यानव्यतिरेकि एवं अतिक्रान्त प्रसिद्ध व्यवहार सरणि—आदि सभी शब्दावलियों के विचार द्वारा यही सिद्ध होता है कि यजमानक कुन्तक कविता की शैली को साधारण एवं कठोर वाक्यार्थ-ग्रहण व्यावहारिक एवं दैनिक भाषा-प्रणाली एवं अभिव्यक्ति-विधि से भिन्न मानता है। अतः 'वैचित्र्य' शब्द ने चकृत और उत्कर्ष होने की बात नहीं। 'रस-सिद्धान्त' की 'साधारणीकरण' प्रक्रिया की मान्यता भी यही सिद्ध करती है कि काव्य में कवि के व्यापार अथवा कलात्मक प्रयत्न का महत्व अपरिहार्य है। क्योक्तिमत में काव्य का यावत् सौन्दर्य 'क्योक्ति' अथवा 'वैचित्र्य' के ही मीठर है, क्योंकि उसका एक-एक शब्द कवि की विशेष काव्याकृषा में प्रबुद्ध-अप्रबुद्ध-रूप में एक विशेष अभिप्राय से विन्यस्त होता है। कवि के कर्म की कुशलता का नाम विदग्धता है अतः वैदग्ध्यभी-मयिति का अर्थ हुआ—कवि-वाक्य से उद्भूत वैचित्र्य-पूर्ण कथन-शैली कुन्तक की शैली को अभिव्यक्तिवादी य

अविधावादी भी नहीं कह सकते, क्योंकि उसको 'विशिष्टा अभिधा' में लक्षणा और व्यंजना का भी अन्तर्भाव है। अर्थ-मात्र की प्रतीति करानेवाले सभी शब्द नायक हैं। 'अभिलान-प्रतिमोदम्बिन-नव शब्दार्थ-बंदुर' कहकर राजानक ने कवि-प्रतिभा, शब्द एवं अर्थ तीनों के महत्व को स्वीकार दिया है। 'वक्रोक्ति-वीथि' के १। २३ श्लोक में 'तद्विहाराद कारिता की अनिवार्यता' मानकर उसने उच्छृंखल युक्तियों के विरुद्ध सहस्रों के अनु-रंजन की बात भी मानी है। उसकी वर्ण-यकता में अनुप्रासित, अलंकार पर्याय-यकता में अनेक पर्यायों में से उचित पर्याय के चयन की आवश्यकता, ठरवार यकता में अत्यन्त तिरस्कृतवाच्य नामक लक्षणा पर आप्रुण ध्वनि और रुढ़ि-वैविध्य-यकता में अर्थान्तर-संकर्मित वाच्य ध्वनि फिर छाते हैं। मुन्तक का 'प्रतीयमान रूपक' आनन्द-वर्धन की 'रूपक-ध्वनि' हो जाती है। 'वाक्य-यकता' में अलंकारों को एवं 'प्रकरण' तथा 'प्रबन्ध-यकता' में 'रस' को समेटते हुए मुन्तक ने काव्य एवं उसके प्रभाव की सीमा-सूचि ही की है।

यहाँ मुन्तक पर संकेत करते हुए रस या ध्वनि के सिद्धान्त का उपा-दन करना मेरा लक्ष्य नहीं है और न मुन्तक के वक्रोक्तिवाद का प्रचार ही। इतना कहने से मेरा उद्देश्य यही है कि छायावादी प्रणाद की आन्वि-ष्यकि शैली को मुन्तक पर आनन्द-वर्धन की वैविध्य-प्रतीयमानता-प्रधान मर्यादा मिली है। अत्र ध्वन्यात्मकता, लावण्यिकता, प्रतीक विधान, ठरवाच्यता एवं स्वातन्त्र्य की स्मृति की व्याख्या के माध्यमों के माध्यमों की दृष्टि से छायावाद काव्य पर विचार किया जायगा और वह देखने का प्रयत्न किया जायगा कि ये प्रणालियाँ उन प्राचीन लोगों में वहाँ तक फैल सकती हैं।

ध्वन्यात्मकता का मूल आनन्द-वर्धन के 'प्रतीयमान अर्थ' में है। शास्त्राचार्य 'वाक्यार्थ' एवं 'लक्ष्यार्थ' पर 'व्यंज्यार्थ' की प्रधानता की ध्वनि की विधि है। इसकी नाग के सुन्दर अंगवस्त्रों के आतिथिक शोभन या लालच की भाँति, वाक्यार्थ से मिल माना गया है। 'वाक्यार्थ' की

निर्वचना ही वाच्य ध्वन्योः प्राधान्य विवक्षा' एवं वाच्यतिशयिनि व्यंज्ये ध्वनिल्लक्षणमुत्तमम्' के द्वारा वाच्य से उन्कृष्ट ध्वन्य की ही कल्पना: 'ध्वन्याः श्लोक' एवं 'साहित्य-दर्पण' में ध्वनि कहा गया है। शास्त्रो ॥ इसकी उपमा सूक्ष्म से सूक्ष्मतर होने वाली वंश-ध्वनि से दी गई है। 'वस्तु-ध्वनि', 'अलंकार-ध्वनि' एवं 'रसादि-ध्वनि' नाम से 'ध्वनि' के तीन रूप माने गये हैं। इनमें 'वस्तु-ध्वनि' का बड़ा ही सुन्दर विस्तार छायावादी काव्य में हुआ है। 'निराला' की 'तन्धा-सुन्दरी' में 'वस्तु-ध्वनि' का बहुत ही सुन्दर रूप अव्यक्त हुआ है—

सखी मीरवता के कंधे पर डाले यदि छाँद-सी अंदर-बस से चली
बहु संभ्रा-सुन्दरी 'परी-सी घीरे-घीरे !'

'मीरवता के कंधे पर हाथ डालने' ॥ तन्धाकाल की शान्ति ए निस्तब्धता, 'छाँद-सी' से तन्धा का छाया रूप से उठना, 'अंदर-बस' उठाने' से उसकी काया-ओमलता एवं परी-सी सुग्मा, मुकुमाळा आदि नामों वाते ध्वनित हो जाती है। 'अलंकार-ध्वनि' में अलंकार 'वाच्य' न होकर 'ध्वन्य' होता है। 'ध्वनि' के प्रधानतः 'अभिधा-मूला' तथा 'लक्षणा-मूला' नाम के दो भेद किये गये हैं। इन्हीं ही क्रम से 'विवक्षितान्य पर-वाच्य ध्वनि' और 'अविवक्षित-वाच्य-ध्वनि' भी बरते हैं। 'अभिधा-मूला' वाच्यार्थ की विवक्षा-अपेक्षा होती है, पर 'लक्षणा-मूला' के 'अर्थान्तर-संश्लिष्ट' और 'अत्यन्त-विरसूत' अन्तर्गत भेद माने गये हैं। 'अभिधा-मूला' के 'संश्लिष्ट-सम-ध्वन्य' एवं 'असंश्लिष्ट-सम-ध्वन्य' तथा, 'लक्षणा-मूला' के 'अर्थान्तर-संश्लिष्ट' और 'अत्यन्त-विरसूत' अन्तर्गत भेद माने गये हैं। 'अलंकार और वस्तु-ध्वनि', 'अभिधा मूला' के संश्लिष्ट-सम-ध्वन्य-ध्वनि आती है, पर 'रसादि-ध्वनि', 'असंश्लिष्ट-सम-ध्वन्य-ध्वनि' में परिणमित है। 'अर्थान्तर-संश्लिष्ट' में 'प्रतीकवती लक्षणा' और 'अत्यन्त-विरसूत' 'लक्षणा-लक्षणा' मरीज होती है। 'रसादि-ध्वनि' का अधिक तरह तक 'रस' के प्रयोग में होगा। यहाँ वस्तु और अलंकार-ध्वनियों के विना

यही कहना है कि उस को काव्य की आत्मा मानने पर भी वस्तु एवं अलंकारों के अपने स्थान पर महत्व रखने से इन्कार नहीं किया जा सकता। छायावादी काव्य, रीतिकाल के विरोधी-इतिवृत्तात्मक 'द्विवेदी-मुग' के भी विरुद्ध एक उत्थान था; अतएव उसके आचारों—'विभाव', 'अनुभाव', 'संचारी' आदि के स्पष्ट उल्लेख न करके इस भेष्टी के कवियों ने 'दत्त' एवं 'अलंकारों' की पंक्ति के द्वारा अपनी सारी अनुभूतियों एवं संदर्शनों को अन्तर्भुक्त किया है। 'शब्द-शक्ति उद्भवा' एवं 'अर्थ-शक्ति उद्भवा' पंक्तियों में 'शब्द-शक्ति उद्भवा' का ही प्रयोग अधिक हुआ है। 'संतद्वन्द्व-ध्वनि' बिने 'अनुस्थान ध्वनि' भी कहते हैं, 'निराला' की 'सरोक-स्मृति' कविता में 'अलंकार-ध्वनि' के रूप में देखी जा सकती है—

'यद् मृत्यु-तरणि पर तूर्ण धरण कहँ-पितः पूर्ण आलोक धरण करती हूँ मैं यह नहीं मरण 'सरोज' की उद्योतिः शरण-नरण'

यहाँ 'सरोज' पद दृष्टान्त-अलंकार की ध्वनि करता हुआ, अनुगम सौन्दर्य बिलेर रहा है। 'सरोज' के किण्वों में मिलने का दृष्टान्त, परमात्मा में बीजात्मा के मिल जाने के संकेत से ध्वनित किया गया है।

छायावादी कवि को माथों की लोच-भूमि पर उतर कर रत्नदान करने की अपेक्षा, अपनी मुग्ध-दुःखमयी अनुभूतियों एवं विषम अस्थायी का ध्वनन अधिक आवश्यक था, अतएव उसने 'वस्तु' को सर्वाधिक महत्त्व दिया। इसी में सत्य एवं प्रभावपूर्ण गवेदन-संग्रहण के लिए उसने अलंकार का भी सहारा लिया, पर आनन्द-दान एवं स्वमूर्ति से अधिक मत्स्यपूर्ण सम्मत्ता उसके लिए अपनी कटु-मधुर अनुभूतियों की थी, जिसे वह परिवृत एवं उदासीनृत रूप में ही नहीं ठन्धी मूल-प्राकृत संवेदनाओं के साथ ही दे देना चाहता है। 'अर्थशक्ति-उद्भव-अनुस्थान-ध्वनि' के 'शब्द-सम्मती', 'कवि-श्रीशक्ति-मात्र-निष्ठा' एवं 'कवि-निराद-मात्र-श्रीशक्ति-मात्र-निष्ठा-मेव' में, 'कवि-श्रीशक्ति-निष्ठा-एव ही अधिक आया है। एही 'श्रीशक्ति' के कारण ही छायावादी काव्य प्राचीन पद्यों के अन्त-

सागियों को दुर्बोध लगता है। 'प्रौढोक्ति' का अर्थ है, यह उक्ति जो कवि-कल्पना में ही सिद्ध हो, प्रत्यक्ष अथवा व्यावहारिक रूप में नहीं। 'प्रसाद' भी कहते हैं—

‘धमकूँगा धूलि-कणों में सौरभ यन छड़ छाड़ेंगा।

पाड़ेंगा तुम्हें कहीं तो ग्रह-पथ में टकराड़ेंगा ॥’ (‘धर्म’)।

‘निराला’ जी का विषय को ‘रुद्रदेव के मन्दिर की पूजा’ ‘क्रूर काल-लापण्य की स्मृति-रेखा’ आदि कहना प्रौढोक्ति ही है। इसी प्रकार कवियों द्वारा निबद्ध पात्रों से भी प्रौढोक्तियों की निबोचना प्रचुर माप में हुई है। विरोध-शक्तता के रूप में आये सभी छायावादी काव्य ॥ अधिकांश विरोध इसी कोटि में आ जाते हैं। ‘मुखर आँख’ एवं ‘बदित बोधा’ जैसे पदों की लक्ष्यता के मूल में भी यही है। प्रकृति के उपकरणों से मानवीय कार्यों के कराने एवं प्राकृतिक व्यापारों पर मानुषिक क्रिया-फलापों के आरोपों में यही प्रौढोक्ति विराजमान है। कुछ विद्वानों ने छायावाद के वास्तव काव्य-प्रसार में ‘लक्षणा-मूला ध्वनि’ का ‘दूरस्थ रूप’ ही प्रधान माना है। लागता है जैसे ‘छायावादी कवि’ ‘मरत’ की अपेक्षा ‘ध्वनिकार’ से निकटतर है। अपनी विषय परिस्थितियों में उन्हें कुछ कहने में ‘सुविधा थी’ और कुछ मलका भर देने में। अतएव ‘ध्वन्यात्मकता’ को अधिक अनुकूल पाया। शास्त्रीय ‘रस’-प्रयात्नी सम परिस्थिति की वस्तु है, विषय की नहीं।

साक्ष्यिकता—छायावाद की दूसरी विशेषता है। मुख्यार्थ की बाधा होने पर रुढ़ि अथवा प्रयोजन-विरोध के कारण मुख्यार्थ से सम्बद्ध अर्थ्य शोधित अर्थ को लक्ष्यार्थ, उस शब्द को साक्ष्यिक एवं उस शक्ति को लक्षणा कहते हैं। इस प्रकार मुख्यार्थ की बाधा, मुख्यार्थ से योग एवं रुढ़ि अथवा प्रयोजन—इन तीन कारणों से लक्ष्यार्थ सिद्ध होता है। ध्वन्यार्थ के इसी सम्बन्ध के कारण लक्षणा ‘आमिषा-पुच्छ-मूत्र’ भी कहें गई। पर यह सम्बन्ध ‘शक्य’ ही होना चाहिये, ‘दूरभिद्द’, अथवा

‘स्वर्ण किरण-कड़ोलों पर बढ़ता रे यह बालक मन’ । (—निगल

स्वर्ण—किरणों पर कल्लोल का आगेप दे ।

‘गौरी साधवसाना’ ॥ उदाहरण ‘चाँद’ से उद्धृत है—

‘बाँया है शशि का किमने इन काली लंजीरों से ।

मणिपाले फलियों का मुख क्यों भरा दुखा हीरों से ॥’

‘गौरी साधवसाना उपादानमूला—प्रयोजनकारी लक्षणा’ का उदाहरण

‘दिनकर’ से लिया जा सकता है—

‘मैं सुनना बस पार कुटी में भूगे शिशुओं की चीत्कारें ।

मैं सुनना बस चुमी उठरियों क पावों की हरी पुकारें ॥’

‘लोहे की बोट’ और ‘चाँद की दार’ आदि प्रयोग भी, ‘साधवसाना’ के प्रयोग हैं । मून के लिए अमृत पद अमूर्त के लिए प्रयोजनकारी लक्षणा ही सनाविष्ट है । इस प्रकार ‘मानस सागर के तट पर होनेवाली ‘लोल लहर की पार्श्व’ की ‘अमृत स्पर्श’ की बोली बालें जाती है । इसी प्रकार अमृतों का ‘लिखना’ और लोहे की ‘बटना’ भी है । इसी प्रकार ‘पत्त’ की भी दृष्टि में ‘मासुत किसी की छाँट में खंचल सुपन उलझाने लगता है ।’ इस प्रकार किसी अमूर्त पद का अर्थ के समीर प्रयोजनकारी के लिए मूर्ति बनना का विधान बड़ा है, उसी प्रकार किसी मूर्त पद की आकाशक लक्षणा के प्रयोग का अर्थ करने के लिए उसे ‘अमूर्त बन’ दे देते हैं ।

प्रतीक-विधान की धोली भी छायावाद की प्रमुख विशेषताओं में है । अपने बड़ी समस्त मिलता जुलता एक छन्द है ‘उगलदण’ । परेन लक्ष्य-व्यपदेश के अर्थानुसार ‘उगलदण’ के अर्थानुसार ‘उगलदण’ रूप में प्रयुक्त होता है जब वह अनेक समान अर्थ पदार्थों का भी बोध करावे । छायावादी काव्य में ‘अमृत’ का प्रयोग किया गया है किन्तु पूर्ण-रूप से मूल-राम्य में पर भी प्रतीकता पाई जाती है । अमृत देने स्थली पर ‘पद’ के लिए

योग बना जाता है। पर प्रीति के सुख एवं मङ्गल प्रतीकों की
जाना पड़ी होती है कि वे बिना धर्म के लिए प्रयुक्त होने हैं उनका पूर्ण
तत्त्व भोग करा देते हैं। पुनः, राज, उग्र, तन, ताप, तार, वीणा
दि देते ही सायावारी प्रतीक है। इन प्रतीकों में सायाविद्या का उग
योग बना होता है, किन्तु वे बिना ही सायावारी एवं उद्बोधक हैं,
ने ही अद्विष्ट सुख और प्रसारवासी। इनमें कुछ अन्वी संस्कृति पर
आधार है और कुछ विदेशी भी। कमानों एवं प्रतीकों में यही अन्त
होता है कि कमान की मूर्ति प्रतीक में सुख-लभ्य का उगना योग प्रसार
प्रतिपाद्य नहीं होता।

क्या का या वर में आयास,।
चाँदनी में सपनाप का घाम; बिचारों में यहाँ की सौम्य। (‘पन्ना’)
प्रतीकों का सर्वाधिक प्रयोग ‘पन्ना’ की ने ही किया है। ‘प्रसाद’ का
प्रतीक-विधान भी उदाहरण है—

‘विह्वलित मरमिष वन-वैभव; मधु-ऊषा के भञ्जन में।
- चरहाम कराये अपना, जो हमी देख ले पल में।’ (‘प्राग’)
उपचार-युक्तता भी ‘प्रसाद’ की के मत में सायावाद की एक विशेषता
है। ‘सायाव-द्वय-ध्वार ने ‘उपचार’ को ‘अत्यन्त विरहितव्योः परादेवोः
सायावतिरायमहिम्ना-भेद-प्रतीति-स्थानम्’ कहा है। किन्तु कुछ
‘यस्य दूगन्तरेऽप्यस्मान् सामान्यमुपचर्यते। लेखोनापि मवत्ताविन्वाविद्वत्सु-
संस्कृतिताम्’ के द्वारा यहाँ उपचार मानते हैं, जहाँ देश-काल व
भिन्नता न होकर, स्वभाव की भिन्नता में भी दो-दशुषों में दूरान्तर सन्ध्या
स्थापित किया जाय। इस प्रकार ‘चेतन’ में ‘अचेतन’, ‘द्वय’ में ‘दोष’।
गुण का अभ्यास ‘उपचार’ कहा जायगा। इसके मोर तो ‘अनि’।
सम्पूर्ण प्रसार अन्तर्मुक्त हो जाता है। ‘लिख्यवामन-कान्ति-रि-
-विषयः’ संस्कृत का उदाहरण है। इसी प्रकार ‘तम-सूरी का प्रसरण’, ‘क
की शिला पर मधुर चित्र लिखना’, ‘स्वनों का स्वर्ण प्रसरण’ आदि प्र

हरी के भीतर हैं। 'मूर्त'—'अमूर्त', 'रूप'—'अरूप', 'चल'—'अचल' आदि मिश्र एवं प्रतिकूल वदार्थों में साम्य का आरोप करना 'उपचार-व्यक्ता' की ही परिधि में आता है। स्वयं 'रूप' अलंकार में भी इसके तत्व हैं। इस प्रणाली से अत्यन्त और सूक्ष्म वस्तुओं, अनुभूतिषों एवं विचारों के धातुष्वन्वय एवं हृदय-माद्य बनने में सहायता मिलती है। छायावादी काव्य-धारा के रोमाञ्ची चित्रण को मुखरित करनेवाले भी सम्मूनाय सिंहजी के 'समय की शिला' कविता को निम्न पंक्तिर्वा कितनी मार्मिक है—

'सुरभि की अमिल-पंख पर मौन भाषा,
बढ़ी अर्पणा की जगी सुप्त आशा !'

पवन द्वारा क्लिप्ति होती सुगंधि को 'मौन भाषा' कहना कितना व्यक्त है।

स्वानुभूति की विवृति या आत्म-व्यङ्ग्यता इस युग की सर्वप्रमुख विशेषता है। इसे ही 'विवरित'-प्रधानता के नाम से पुकारा गया है। छाया-युग का साहित्यकार हर बातको उत्तम-पुरुष 'मैं' के माध्यम से व्यक्त करता है। कथा-कहानी को आड़ लेना उसे पसन्द नहीं। इसी को 'प्रवाद' की नै विवेचना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति' कहा है। ज्ञान का कवि आत्मगोपन या आत्म-परिरोधन की परोक्ष पद्धतियों का समर्थक नहीं। वह 'साधारणीकरण' के द्वारा अपनी बात लोक-सामान्य-भाव-भूमि पर भी लाने की ओर अधिक उल्लुख नहीं। वह तो चाहता है कि वह जैना, शिव रूप में अनुभव करता है, विलो भी प्रकार से कहत उसे व्यक्त कर दे। रस-कण्ठा की अनुसार वह 'विभासानुभाववर्चस्वोपादय-निष्पत्ति' की वांछिका की भी खाना-पूरी नहीं करना चाहता। उसका 'विभाव', उसकी मुक्त वस्तु और परिस्थिति वह स्वयं है। प्रकृति को भी वह अपने भाव-तिरेक से रंग देता है। 'प्रवादकी' के अनुसार उसकी पीड़ा भी पलायनवादी अथवा परावर्तवादी नहीं, बल्कि अन्त की एक सचेतन एवं आनन्दमुग्धी संवेदना है, जो जीवन को पुष्ट करती है। आचार्य द० प्र० जी द्विवेदी ने

ता पर आभय प्रकट किया है और जेनेट्रि ने इसे मान्यता
 दा है, जिसके संयम में ही अधिक लाभ था, मुसलता में
 नय ! वो भी हो, साहित्य में 'उत्तम-पुरुष' अथवा 'अन्ध-
 म से कहना शैली ही का भेद है, तथ्य का नहीं। कहने
 में आइ में रख कर पाशों से भी आपत्तिजनक बातें कहला
 सत्य 'मैं' रूप में अधिक मद्ध एवं सुन्दर।

ही कवि ने व्यक्ति-रूप में बहुत कहा और 'आग-पानी' :
 ही विशाल-विशाल प्रेरणा में, हिन्दी-साहित्य को कला ए
 मणियाँ भी मिली हैं जिनसे विश्व-साहित्य-मंडल का गौर
 छायावादी विद्रोह-रागिनी में 'व्यक्ति' के बंध से व्यक्ति
 में उमड़ने-धुमड़ने वाले समष्टि-गत उद्गार भी बहुत धर्य
 यदि ऐसा न होता तो छायावादी युग का समस्त साहित्य
 'दनी' से अधिक महत्व न रखता। 'प्रणद', 'पन्त',
 'देवी', भगवतीचरण वर्मा, रामकुमारजी एवं 'दिनकर' जैसी
 युग की सुरभि से सुवासित हैं। 'कानन-मुमुक्षु' से लेकर
 एवं 'स्वर्ण-किरण' तक का हिन्दी-काव्य-विकास उन्ही आभा
 है। 'सुकल' की ने जिस स्वप्न-वाद का नाद उठाया था,
 वं समझना पड़ा कि युग के विकसित मनोविज्ञान के अनुकूल
 प भी हृदय की अन्तरतम गहराई से लेकर उसके श्रुतान्त
 वास्तव-प्रवृत्ति-विस्तार तक फैल सकता है। वर्ण, चित्र एवं
 हिन्दी-काव्य की अभिव्यक्ति शैली को प्रभावित किया। वो
 था एवं सिद्धान्त के नाते 'सामान', 'सोदय', 'माधुर्य',
 'वृक्ष' या, आत्र वर्दी मानव-जीवन एवं हृदय से सावार्
 निव्यक्त्य हो उठा। आत्र तो त्वारी भी कविता के सार्थ
 त्वारी वृत्तियों का अनुबोध करने में तत्पर है। विज्ञान की
 मिनी प्रकाश-किरणों से, जीवन के रहस्य की ओर भी

गहराई का अनुभव कर रहा मानव, प्रकृति के साथ अक्षय्यत, रूप के साथ अरूप एवं स्थूल के साथ सूक्ष्म को छोट्ट भी कैसे करता है। 'छायावाद' का जन्म 'रस-व्यञ्जना' के रास्ते पर न चलकर भी, हृदय के सत्कारों के उदबुद्ध, 'वाक्यान्तों' को बाधित एवं हृदय को संतुष्ट कर रहा है; उसे सम्मिश्रित एवं व्यञ्जना के प्रति कोई पूर्वग्रह नहीं। हाँ, 'विभाव' की अपेक्षा 'आशय' अवश्य प्रामुख्य प्राप्त कर लेता है और 'आशय' ही अपनी अनुभूतियों एवं 'अनुभावदिकों' की सम्मिश्रित करता है।

छायावादी सम्मिश्रित पर पाश्चात्य प्रभाव की गहरी छाप चोखी की जाती रही है, क्योंकि उसने अग्रिमों से 'मानवीकरण', 'नादार्थ-व्यञ्जना' एवं 'विशेषण-विपर्यय' जैसे अलंकार ग्रहण किये हैं। 'नादार्थ-व्यञ्जना' या 'परमार्थ-व्यञ्जना' को हम अपने अलंकार-शास्त्र के 'अनुभाव' एवं 'रीति' के अन्तर्गत पा सकते हैं। 'मानवीकरण' एवं 'विशेषण-विपर्यय' में प्रायः 'साध्यमाना लक्षणा' मियागील होती है। 'निराला' की उक्ति है—

‘चल करणों का व्याकुल पनघट, कहाँ भाऊ यह बुन्दा-धाम।’
(‘बसुना के प्रति’)

अग्रिमों के अनुसार 'व्याकुल पनघट' का अर्थ 'मनवालाओं का व्याकुलता' होने से यह 'विशेषण-विपर्यय' का उदाहरण है। भारतीय काव्य शास्त्र के अनुसार यह लक्षण-लक्षणा है।

छायावादी कविताओं में 'चित्र-व्यञ्जना' या 'चित्रात्मक व्यञ्जना' का भी नाम लिया जाता है। श्री ए० रामदहिन मिश्र ने इस नामकरण की ही मधन किया है। इसके उदाहरण में उन्होंने 'निराला' की 'बादल शीर्षक कविता' ली है, इसे ही डाक्टर श्रीकृष्णलाल ने अपने इतिहास में 'चित्र व्यञ्जना' नाम दिया है। मैं 'मिश्र जी' के इस कथन में तो उदमत हूँ कि इसमें प्रत्यक्ष चित्र है, व्यञ्जना नहीं; पर मेरा तो यह कहना है कि 'छायावाद' में चित्रों के द्वारा व्यञ्जना करने की रीति ग्रहण हुई है। ऐसे स्थलों पर यह चित्र प्रधान नहीं होता, बल्कि यह स्वयं 'अनुभावपूर्ण' है।

जाना है और उसकी गम्भीर-जीवना शिथी स्वप्न तन्त्र की भावना बानी है । 'छाया' की दृष्टि है—

‘और कम गुण पर यह मुग्धान, एक विमान पर से विग्राम ।
अश्व की एक किरण अज्ञान, अधिक अज्ञानों हो अभिराम ।’
—(‘बामानो’)।

इसमें ‘मुग्धान’ शब्द की भावना है । वह ‘अज्ञान’-विश्व की भावना नहीं, बल्कि ‘अज्ञान’ों का भावना ‘मुग्धान’ का रूप-मय है । ऐसे निम्न ‘बामानो’ में ‘अज्ञान’ के रूप-वर्णन के अन्तर्गत समस्त रूप में उल्लिखित हुए हैं । अज्ञान के परिमाण का, अज्ञान का आधार लेकर भावना होना और उस पर अज्ञान-भावना की भावना का पड़ना—आदि ऐसी ही निम्न-भावनाएँ हैं ।

‘छायावाद’ की दृष्टि में प्रायः एक बात और प्रायः पाई जाती है, वह है रूपों का ‘अधिकार्य आरोप’ । छायावादी की ‘प्रीति-भावना’ न करके ‘प्रीति की भाव’ लिखना अधिक पसन्द करता है—

‘सूते में—...वह नैया मेरे मन की ।
आसू की धार बहाकर, ले चला प्रेम बेगुन की ॥’

कभी-कभी ‘दुखे रूप’ आ जाते हैं—

‘श्यामा का नलदान मनोहर मुक्ताओं से प्रियतम रहा ।

जीवन के उस पार उड़ाता हँसी, खड़ा मैं चकित रहा ॥’

अज्ञान-भाव है, अज्ञान उस पार आकाश में मेरी हँसी उड़ाता रहा ।

‘छायावाद’ में भारतीय ‘अलंकार-शास्त्र’ के बाने छिने हो ‘अलंकार’ अत्यंत प्रिय रूप में प्रयुक्त हुए हैं । ‘छायालोचि’, ‘रूपलोचि’, ‘अप्रस्तुत-प्रशंसा’, ‘विशेषाभास’, ‘अप्रत्यक्ष रूप’, ‘अप्रत्यक्ष-रूप’, ‘निदर्शना’ (एक पर दूसरे के गुण का आरोप करना), ‘प्रौढोक्ति’ (उत्कर्ष के अर्थ को भी हेतु मानना), अनुशा (अर्थों का कार्य को अर्थोकार करना) ‘दिलकार’ एवं ‘लेश’ (गुण का दोष एवं दोष का गुण-रूप वर्णन) आदि छिने

ही अलंकार पंक्ति-पंक्ति में उलटके चलते हैं। एक साथ एकाधिक भाव-छायाओं को प्रदान करनेवाले अलंकार इस शैली के प्रिय आभूषण हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि जिस प्रकार राबिनड्र कुन्तर्क ने, अपने पूर्ववर्ती अलंकार, रस, रीति-गुण एवं ध्वनि-सिद्धान्तों का सामंजस्य कर, कवि-व्यापार को प्रधानता देते हुए, एक व्यापक 'कलेक्टि सिद्धान्त' का प्रयोजन किया था, उन्हीं प्रकार 'छायावाद' ने भी रस, भाव, अलंकार, ध्वनि, लक्षणा, अभिव्यक्ति, रीति आदि सभी तत्वों की, अपनी व्यक्तिगत अनुभूति के कटाह में रहना के सुगन्धित छीरों से ऐसी कलामयी बाधनी चढ़ाई, जिसमें भीगकर व्यष्टि के माय-अभाव, सुल-स्वन और राग-विराग समष्टि के 'नमचम'● बन गये। अचर्य ही यह दर 'समाज' के बड़-नियमों की शक्ति-कला के विरुद्ध व्यक्ति के 'अवकाश एवं मुक्ति' का विद्रोह है। इसमें सामयिक जीवन की शन्दना है और व्यक्ति की बाधरुक्ता के तत्व की गुंवार। इसने 'साहित्य-दर्पण'कार एवं अभिनवगुप्त पादाचार्य की 'रस-संक्षेप' का साम्प्रदायिक अर्थ में अनुगमन नहीं किया, बल्कि अपने युग के प्राण-मय तत्वों को आत्मसात् कर, जीवन की अभिव्यक्ति को अपना लक्ष्य माना; फिर भी यह कहना कि उसकी बड़ भारतीय काव्य-शैली से सर्वथा विचारीय भूमि है ही जीवन लेती रही है, सर्वथा सत्य नहीं। दंगला एवं अमेरी साहित्य से भी यह एक सचेतन एवं भीजित साहित्य की भांति ही प्रतिकूल हुआ, अन्धानुकारी की भांति नहीं। यह अपने अतीत एवं वर्तमान दोनों से एक सशक्त रूप में सम्बद्ध है।

● 'नमचम' एक प्रकार की सरस बंगाली मिठाई होती है।

छायावादी-काव्य के सम्बन्ध में कुछ कठिनाइयाँ

--'छायावादी' युग हिन्दी-साहित्य का ऐसा युग है जिसके सम्बन्ध में बड़ी विवादास्पद सम्प्रतिषाँ विभिन्न विद्वानों द्वारा प्रकट की गयी हैं। इन मतों में कुछ सचार्द भी है और बहुत कुछ भ्रान्तियाँ भी। भ्रान्तियों का मूल कारण यह रहा है कि इस युग की कविताएँ स्वच्छन्दतावादी रही हैं। साहित्य-गर्जना में कवि की अधिकतर प्रेरणा व्यक्तिगत माध्यम से आती है और उसका आन्तरिकता से अधिक सम्बन्ध रहा है। अपने साहित्य की सुदीर्घ-परम्परा के मान्य मूलमूल सिद्धान्तों के प्रति भी पतद्गुणीन कवियों ने स्वतंत्रता ग्रहण की। इन कारणों से छायावादी काव्योद्भवान अपने प्रारम्भ में अत्यन्त अपरिचय, विरम्य और अवनवीन की दृष्टि से देला गया। हिन्दी के प्राचीन संस्कारों के साहित्य मर्मज्ञों ने इसे 'विदेशी अनु-करण' की संज्ञा से अभिहितकर, मिथ्या-काव्य अथवा शब्द-मीठा मुक्त 'काव्यमास' के आक्षेपों से दबा देना चाहा। यही नहीं, काशी के नागर-परिवार (रसराज नाथर आदि, विनोदी मृत्यु अभी हाल में ही हुई है) के नेतृत्व में एक 'छायावाद' नामक विरोधी पत्रिका भी निकाली गई, छायावाद पर अकाँड दुर्बचन-वर्गी बिलम्बा एक मात्र उद्देश्य था। दूसरी ओर अपनी अभिनय प्रेरणाओं से संवर्धित काया के कारण, जिन लोगों ने ठो पतन्द किया, वे उमें अपने गूढ़ अध्ययन और मार्मिक विवेचनों के द्वारा न तो अपनी परंपरागत शृंगार की कठिनों से थोड़ रुकने में ही पूर्ण समर्थ हो सके और न उनके प्राप्त क्लेश के सम्बद्ध विचार-विभाजन के द्वारा पाठकों के सामने ठो पूर्ण स्पष्ट ही कर सके। इन्हीं कारणों से छायावाद के नाम पर बड़ा एक ओर अचितानुचित आलोचनाओं की भरमार हुई, वहाँ दूसरी ओर अनगँल कवितोक्तियों की एक बाढ़ भी दृश्यत हुई। आन्तरिकता के मोहक स्वर्ण से पुलकित इन रचनाओं ने एक ऐसे पाठक-समाज की सृष्टि कर ली, जो इसे पूर्णतः न समझकर भी इस पर निर्यास था।

विरोधी दल वालों में उस समय सिद्धान्तों की दृष्टि से बड़े प्रकार के दल थे । अलंकारी को ही काव्य-सर्वस्व माननेवाले अलंकारवादी प्राचीन तत्त्वज्ञान-काव्य के अनुयायियों ने, इसमें अलंकारी की अधकचरी और अधग्रहित पहेली देखी, 'धान्य-रसात्मक काव्य' को माननेवाली विद्वन्महती ने इसे विविध रस-विरोधिनी किमूलक पंक्तियों का अर्थहीन दिव्यात घोषित किया । उन्हें इस प्रकार की रचनाओं में अस्वस्थ 'व्यक्तिवाद' का अहंगर्भ और साहित्य के प्राण 'भाषाव्योक्षण' का निरान्न अन्तः पटक उठा । लघु कथन और इतिवृत्तात्मकता-प्रधान कविताले लेखकों और पाठकों की यह काव्य दुर्बोध और क्लिष्ट-कल्पना-विशिष्ट लगा । स्वयं छायावादी 'सिक्कि' से जो समर्थन के तर्क उठे, उनमें भी आपस में विभिन्नता थी । 'रहस्यवाद' के स्थान पर रखकर अथवा उसी कोटि में प्रतिष्ठित कर इसे पूर्ण आध्यात्मिक काव्य की स्वीकृति भी दी जाने लगी । किन्तु सबसे अधिक खटकनेवाली बात जो सभी ओर से सुनाई पड़ी, वह थी इसकी अस्पष्टता । जैसा कि पहले कहा था कुछ है परिस्थिति, प्रतिक्रिया, नवीन प्रेरणाओं और अन्तःसाहित्यिक प्रभाव के साथ-साथ, इस दुर्बोधता का कारण वह शैली भी थी जो हिन्दी के लिए पूर्ण रूप से अपरिचित न होकर भी ऐसी थी जिसके अपने निजी आग्रह थे, अपना विधान (टेक्नीक) था, जिसका कम-से-कम इस माथा ॥ अतिरिक्त पहले कभी ॥ हुआ था । यहाँ स्वानुभूति के आधार पर मैं छायावाद-सम्बन्धी कतिपय उन विशिष्टताओं का संकेत करना चाहता हूँ, जिन पर ध्यान देने से बोध में सहायता मिल सके ।

• स्वानुभूति का प्रकाशन—छायावादी कवि का आग्रह अपनी निजी अनुभूतियों के प्रकटकीकरण की ओर ही प्रधान रूप से होती है । किसी वस्तु अथवा दृश्य को वह स्वयं किस दृष्टि से देखता है अथवा उसके प्रति उसकी निजी अनुभूति क्या है, यही उसकी काव्याभिव्यक्ति का मूलाधार है । उस वस्तु के प्रति श्रोता की अनुभूति से उससे अधिक सम्बन्ध

नहीं। इमीमिय को नादनी कोमों की प्रगल्भ दिग्दर्शक पड़ती है, वह यदि उसकी मर्यादरथा अथवा मनोदशा में कृष्ण दिग्दर्शक रहे, तो हमें आश्चर्य न करना चाहिये। जिन प्रायः-काव्यीन गरिम-रश्मि 'तुहिन-सिन्दुओं' की हम परिशी का इगित पैसर मनमते हैं, एक छायावादी कवि को यदि ये रश्मी के लयित अभुविन्दु लगे तो हमें हमें क्षुब्ध न होना चाहिये। प्रश्न हो सकता है कि अमल इन लोक-निर्गल भाव-दशा अथवा अनुमृति का मर्म क्या है और क्या इन व्यक्तिगत अनुमृति में लोक हृदय के लिये भी कुछ संवेदना हो सकती है। उत्तर स्वयं इतना ही कहा जा सकता है कि छायावादी कवि इन ओर ध्यान नहीं देना कि उसकी ठन्डि लोकोक्ति से मन्ता रखती है अथवा नहीं। वह अपने हृदय की सम्मना की ही वास्तु की स्मरक शक्ति की मार अथवा संवेदकता की कौड़ी समझता है। यह कला अथवा काव्य की व्यक्तिगत अनुमृति के रूप में ही ग्रहण करता है। ऐसे काव्य में कविता की सफलता कवि की अनुमृति की तद्गत अभिव्यक्ति में होती है। यह पाठकों से यही आशा करता है कि हमने जो कहा है, वह कहाँ तक संवेद्य है। अतः यदि किसी वस्तु के प्रति अभिव्यक्त, कवि की अनुमृति यदि हमें भी दू पाती है, तो वहाँ कवि का प्रयास मरुत है। चूँकि वह एकमात्रित्व अनुमृतिशो की, उसकी सम्पूर्ण सूक्ष्मता को अनुवण रखते हुए, ठीक उसी रूप में कह देना चाहता है जिस रूप में और स्पष्टता तथा अस्पष्टता की बिम मात्रा में, उसने उसका अनुभव किया है, इसीलिए वह हमें अस्पष्ट अथवा अर्ध-स्पष्टता भी लगता है। वह कहता है 'अमुक मनोदशा की अनुमृति अमुक रूप में मुझे हुई, मैं यथासम्भव तद्गत बिज में उसे तुम्हारे सामने स्वर करता हूँ; वह कहाँ तक सुरष्ट अथवा अरुष्ट है, मैं नहीं जानता। यदि यह मेरी अनुमृति का कथा चित्र होगा, तो मुझे विश्वास है कि तुम्हारे मन अथवा हृदय के लिए भी वह प्रास्य और सम्बेद्य होगा, क्योंकि प्रत्येक हृदय के बीच ने गया हुआ भाव-सम्पर्क का विश्व-वेगी तार एक ही है,

जो किसी भी स्थान पर आघात खाने पर सर्वत्र भङ्गित हो उठेगा ।' यही छायावादी काव्य का साधारणीकरण है, वह अपने 'अह' को सब के 'अह' का प्रतीक मानकर चलता है और इसी से उसके मर्म को स्पर्श करनेवाली अनुभूतियाँ पाठक-मात्र के 'अह' की अभिव्यक्ति होती हैं । उन्' के शाप-सा दर्द हमें नहीं होता, किन्तु उसकी दर्द-भरी उक्तियाँ हमें भी गुंथित कर देती हैं । छायावादी काव्य में कवि नीचे नहीं उतरता, बल्कि पाठकों को उसके साथ ऊपर उठकर वादात्म्य-लाम करना पड़ता है । जो इस वादात्म्य-लाम के योग्य हैं, उन्हें ऐसे काव्य में बैठा ही आनन्द आता है, जैसे अन्य प्रकार के काव्य में । इसी से छायावादी मुख्यतः सुशिक्षित और सुसंस्कृत पाठकों के हृदय तक ही अपनी संवेदना-विशेष विकीर्ण कर सका है । यही उसकी ऊँचाई है और यही उसकी कलात्म्यता । प्रश्न हो सकता है, क्या छायावादी काव्य गुलछो-रू के काव्य के समान हृदय-संवेद्य है ? उत्तर है कि वह हृदय-संवेद्य है, किन्तु उसकी शैली और विधान-प्रक्रिया को जान लेना भी आवश्यक होता है । मैं अब तक अनुभूति की ही बात करता रहा हूँ; उसकी शैली किन प्रकार कला-साध्य और विधान-क्षिप्ता बुद्धि का अवेधी है, यह उसके बाह्य-स्वरूप की बात है अनुभूति की नहीं, शरीर की बात है, आत्मा की नहीं ।

वेदना-विवृति की प्रधानता—'छायावादी-काव्य', शिवेदी-सुगीन हितवृत्तात्मकता और बाह्य-प्रधानता अथवा स्थूल बहिर्मुखीनता की प्रतिक्रिया में उद्भूत, आन्तरिकता एवं स्थानुभूति की प्रधानता अथवा सूक्ष्म-अन्तर्मुखीनता की प्रतिक्रिया कहा जा सकता है । यदि इसके पूर्व का काव्य बहिर्वादी रहा है, तो यह अन्तर्वादी, यदि वह अनुवादी रहा है तो वह अनुभूतिवादी, यदि उसका माध्यम सम्यक् रहा है तो समझ माध्यम व्यष्टि । छायावादी कवि का मानो यह पूर्व-निश्चय होता है कि अभिव्यक्ति में ही आनन्द अथवा कलात्मक सौंदर्य होता है, तभी तो वह अपने समस्त वेदनाभूत, अपने समस्त आलोचन-विशोचन को अभिव्यक्त ॥ बाता

रानी सिनेमा की लीवाइसों के अन्तर्गत में प्रवेश
 गा की यह सिनेमा होती है कि एक और वहाँ यह अनीट शर्मा थे
 मन्त्र करती है, वहाँ दुम्पी और उग नम्पु का एक वादुन हरप नी
 प्त कर देती है, वो बल्लना में प्रवृत्त होकर अनुमृति की परीक्षा का
 है। रानी वहाँ अपने इयारे से सम्मन्धों निचों को, पाठ्यो की
 अनुमृति से पुत्र लोहाओं के लिये छोड़ देती है, वहाँ मन्त्रणा अनीट
 रिषान में भी पाठ्य की 'निम्नविद्या-शक्ति' की मन्त्रणा दे देती है।
 प्रचार लायावादी बलिष्ठानों में अनुमृतिवाँ अपने अनीट्म विमानुम-
 रितो पे द्वाग संवेतिन न होकर प्रधानमया निचों के माध्यम से शारी
 बलि से किसी मार की अनुमृति की, फिर वह उसकी अन्तिम्यक्ति के
 कुल पाठ्य-दरवों के सहारे विष-विधान करता है, बोटेद्वार अनुमृति की,
 क-हृदय में आभिर्भावना कर सके। इतलिये हममें कुछ धौदिक प्रिया
 भी एक सीमा तक आवरणकता होतो है, वो बलि और स्तुत्य दोनों के
 पे अपेक्षित होती है। किन्तो काष्णत इन निचों के द्वारा मानसिक
 मृति के विमोक्षण का अभ्यास नहीं होता, उन्हें यह काष्ण-विधान अस्त-
 त वनों का विधान ही प्रतीत होता है। लायावादी बलि अनीटारो
 र शास्त्रीय विधानों के दृष्ट-पोषण का प्यान न रख, अन्तिम्यक्ति को ही
 मना प्रमुख लक्ष्य प्नाता है।

भाषों की विरप्रचहमानता—रीतिशालीन दन्दकारों की मति
 लायावादी बलि शेष पंक्तियों में दाताप्रण की सृष्टिक, अन्तिम वरण में ही
 ल्कार की सहता अन्तिम्यक्ति नहीं करता, किन्तु अन्तिम वरण पर पहुँचते
 शीता शयना पाठक का हृदय उद्वल पड़े। उसकी प्रत्येक पंक्ति एक
 क्षित गति से मावा-धारा की आगे बढ़ाती बलवती है और भावान्तरिक
 प्रक्रिया में अनेकों औरदानिक महत्व रखती है। यहाँ प्रत्येक वरण
 समित्त न होकर 'उदादान' होता है। इसीलिए रीतिशालीन परितारो
 परिचित अथवा द्विवेदी-मुनिन इतिवृत्तात्मता के अन्तर्गत पाठकों को वर

पूर्व-कालावस्था को उपस्थिति करने वाली शक्तियाँ नहीं मिलती और गीत की प्रथम शक्ति से ही, केन्द्रित मन से विमान-शक्ति को निरन्तर आगे बढ़ाना पड़ता है, वो बढ़ ऊँच जाता है। उसे इन शक्तियों में विमान-अनुभाव और संचारियों की सीढ़ियाँ भी शान्त्योक्त द्वय से नहीं मिलती, तब तबसे सारा प्रयास बाल-कोड़ा-का लगाने लगता है। वह यह मूल बात है कि हृदय हृदय के 'प्रतिनिधि' के रूप में 'कवि का निजी व्यक्तित्व' ही यहाँ प्रच्छन्न रूप से उन अनुभूतियों का समाचार छोड़ 'आशय' है।

अपनी अनुभूतियों को सद्गुण अभिव्यक्ति को ही स्वरूप देना रखने के कारण छायावादी कवि बरख, गृहार और वीर आदि रसों की सीढ़-निश्चित सीमा-रेखाएँ नहीं खींचता। वह मानता है कि मन विविध मनोभावों और अनुभूतियों की बरिल समष्टि है। उगड़ी गति भी सदैव दो-दो चारको माँति निश्चित नहीं होती। अन्त्यन्तर का यही चित्रण छायावादी काव्य का आशय है। वास्तव-शक्ति को वह आन्तरिक अनुभूतियों की छाया में चित्रण करता है, यही उसकी प्राकृतिक सम्प्रेषण का हेतुमात्र (pathetic fallacy) है; वह 'रस-व्यस्य' अनुभूतियों का वास्तव-प्रकृति के सहारे तद्गुण चित्रण करता है, यही उसकी 'श्रवण' है; वह चिन्मय के सहारे, ऐंद्रिकता और आनुभूति लाना चाहता है, यही उसकी बोद्धिकता है; वह अन्तर को प्रधानता देना चाहता है, यही उसकी आत्मनिष्ठा और पलायन-शीलता है।

वास्तव में प्रत्येक युग की अपनी-अपनी परिस्थितियाँ होती हैं और अपनी-अपनी प्रश्न-समस्याएँ। हर युग का साहित्य उनको समाधान देकर ही अपने युग का प्रतिनिधि और निश्वासी बनता है; किन्तु इसका यह अर्थ भी नहीं कि हर युग एक ऐसी कड़ी का निर्माण करे, जो निरुद्धली परंपरा-गुंलजा में बैठ ही न सके और उसका अंगला विकास ■ बन सके। इसलिए अतीत के साथ जुड़कर भी वर्तमान के प्रति न्याय करता हुआ, हर साहित्य मनुष्य के लिए मार्ग प्रशस्त करता चलता है। छायावादी

युग के साहित्य ने भी वही किया है। उसने अपनी पिछली दशावत से परखी ही, साथ ही नये युग के नवीन मूल्यों को भी स्वीकृति देते हुए, मरिच्य की माँगों के लिए भी स्थान बनाया है। छायावाद ने काव्य और जीवन के सम्बन्ध की पुनर्स्थापना भी की, जिस पर नवीन परिस्थितियों का हवाला अनिवार्य था। इस नवीनता अथवा युगीन आदानों के प्रति न्याय करने की दिशा में बढ़ने के कारण ही, छायावाद को 'विदेशी जूटन' और 'विदेशी कलम' आदि के आरोप सहने पड़े हैं।

छायावादी काव्य में व्यञ्जनाएँ मरी पड़ी हैं, पर वे पूर्व-प्रचलित शास्त्रीय कोटिरी के भीतर बसी-बसाई 'फिट', नहीं आई हैं। उसने कहीं एक 'विशेष्य' से ही पूरा एक अर्थ-प्रसंग भल्लकाने का प्रयास किया है और वहीं एकलक्ष 'विशेष्य' अथवा संवोधन द्वारा ही एक विशिष्ट भावानुसंग उमाड़ दिया है। इन व्यञ्जनाओं के मर्मों के बोध पर आसवाद के लिए आवश्यक ही प्रारम्भ में संस्कार और सम्पर्क की आवश्यकता पड़ती है। अभिव्यक्ति-अभिव्यञ्जना की नवीन भूमियों के तोड़ने या नये सावों को आत्मामाने के कारण नपादन लगेगा ही, पर पिछले बासीपन को हटाकर ताजगी लाना भी हर युग की कला का धर्म होता है।



कुछ आरोप : उत्तर

वैयक्तिक स्वतंत्रता एवं जनतांत्रिक मनोवृत्तियों के प्रभाव-प्रसार ने छायावादी कवियों के सामने एक ही वस्तु-विषय के विविध भाव-पक्षों की महत्ता का बोध भी उपस्थित किया। इसके पूर्व कवि किसी विषय के केवल उन पक्ष और माय-बोटि को ही सामने रखता तथा उसी में अपने पाठकों की रमाने का प्रयत्न करता था, जिसने उसकी मान-कल्पना को संस्फूर्त किया हो; उस वस्तु-विषय के प्रति औरों की और भी चारपाईएँ एवं माय-दिशाएँ हो सकती हैं, पूर्ववर्ती कवियों ने इस पर ध्यान नहीं दिया। छायावादी कवि दृष्टिकोणों की इस विभिन्नता से सबगत रहा है, अतः उसने एक ही वस्तु को-विविध कोणों से देखने का प्रयास किया है। 'शम्बादों' के लिए छायावादी कविता की यह स्थिति दुर्गुह हो जाती है। यह तो वस्तु-विशेष के भाव-निरोप को ही लक्ष्य में रखकर चलने वाला होता है और एक समय, एक कविता में उनके एक ही 'सन्भाव' का एक-छत्र राग्य रहेगा; किन्तु छायावादी कवि के 'जनतंत्र' में उसके प्रतिनिधित्वरूप एक 'आपक-भाव' का प्राधान्य होते हुए भी उसमें अन्तर्गत-दृष्टियों अथवा भाव-'घाटकों' का समाहार भी रहता है। 'सन्भाव' की और से डा० देवराज द्वारा उठाये गये 'कल्पना-मोह' ('छायावाद का पतन' पृ० ३३, ३४) एवं 'केन्द्रापगासी ध्वजना-प्रवृत्ति—सम्झपी प्रश्नों का यही मूल-रहस्य है।

'पन्ना' की की 'बादल' कविता बादल के विविध रूपों की सौन्दर्य-मयी चित्ररटी है। बादल के सरल कोमल से लेकर भीम-भीषण एवं सजु से लेकर चुरत आकाशों तक कवि की कल्पना का मनोरम विस्तार हुआ है। 'व्योम-विपिन में घन वस्तु-सा सिलता नव फल्लवित प्रभात' एवं 'दमपन्ती-सी कुमुद-कला के रक्त करो में...' अथवा 'समुद्र पैसे शुचि लोचना में, पकड़ इन्दु के कर सुकुमार—वैधी पक्षियों को छोड़ भी दिया

डा० देवराज द्वारा 'महादेव' का पन्ना मानक पुस्तक के ७ पर उद्धृत ही 'पन्ना' को पंक्तियाँ ली जाएँ, तो डा० गार्ब ने 'गामागामि' (गौण चित्रों में बहक जाने की प्रवृत्ति) करी है, [छ नहीं 'महादेव' के पीछे छिपे 'मानविक दर्शन' एवं आर्य आदी काण्य भाग को पुत्र भूमि में निहित 'गामागामि दर्शन' का है। बादल सूर्योदय का अनुसर, जगत्प्राण का महत्वर, मेरुध्वर जलना, जातक ॥ विश्वीयनपर एवं मुख्य शिखी का मनोहर आदल के अनुपम में पाठक के मन में प्रयत्न बोझ-गत अनुभूति संरक्षकों के आधार पर उठे इन समणीय चित्रों का अनुक्रम की योजना को अगुल करने में अद्यम है। यदि बादल का एवं वास्तविक रूप ही इस कविता का केन्द्र है, तो मैं नहीं कि ये विषय विषय प्रकार केन्द्रागामी हैं। मैं तो समझता हूँ कि परिगणित कोष्ठक में बाँव कर, बादल की किमी एक स्वर-मुद्रा कई पंक्तियाँ लिखकर, विभावानुभाव-संचारी एवं स्वाधीनार के राशलापात देकर, मानव की दमित वासना या 'सोपे संस्कारों को अरबक और सौन्दर्य-संबंध पन्ना का यह विविध-विषय-विधान नहीं। तात और है; डा० देवराज जीका अवचेतन, 'सत्वाद' की दोषक-लंकार-वाद की खानापूरी से अधिक प्रभावित मालूम पड़ता है। वे कहते हैं कि 'महादेवी जी में भी केन्द्रापगामी प्रवृत्ति' थी है, [दूसरा रूप धारण कर लेती है। हम कह रहे हैं कि किसी भी लंकार-रूप में प्रयुक्त कल्पनाओं तथा चित्रों द्वारा केन्द्रगत मात्र वादिये, और अब महादेवी जीकी रचनाओं में समस्त पृष्ठाधार से कवियित्री के मूल भाव को ही पुष्ट करता हुआ प्रयुक्त होता 'मूल भाव' पीका दिखाई पड़ने लगता है (पृ० ३२, वही)। पीकी अभिव्यक्ति-शीली का मर्म यही है कि वह विप्रात्मक होता न पृष्ठाधार का चित्रण अपने मूल-भाव के सामंसेय में ही कर्ता

हुई वे उस वातावरण में अपने मन को इस प्रकार प्रतिष्ठित कर देती हैं कि देखने में एक पंक्ति में कहा हुआ होकर भी वह सुई की नोक की भाँति संवेदना में तीव्र हो उठता है। जिस प्रकार चित्र में एक मुरझाई कमल-कली का अंकन करने में पूरे साँध-वातावरण का चित्रण सम्यक्-रूप में कली की संवेदना को और अधिक तीव्र कर देता है, उसी प्रकार महादेवी की भी रचनाओं में पृष्ठाधार की निरदता उनके केन्द्रिय भाव के पीछे लड़ी होकर, उसे पूरे प्रयोग के साथ और आगे बढ़ा देती है। संवेदना की कमी तो पाठक को नहीं महसूस होती, हाँ, सर्वत्र 'रस'-प्रणाली पर भावों के तीव्रतर आघात से हृदय-धारों की भक्रभोर के ही अस्यासी आलोचक को, महादेवी की भावानुभूतियों का पालन अशरीर जल-विद्युत तो नहीं कर सकता। रहस्यानुभूति, किन्तु क्रम द्वारा का हृदय एवं प्रकृति का व्यापक प्रसार दोनों ही एक भाव-तार में भनभनाते रहते हैं, पृष्ठाधार अथवा वातावरण की संवेदना तक प्रसरित है। इन दोनों में भी कठोर त्रिलोचन और भेद-विभाजन की दृष्टि की ही प्रमुखता देकर चित्रनेवाला आलोचक एक अलस एवं क्षय को संज्ञित करता हुआ संतुल्यता को मिलता हुआ ही मालूम पड़ेगा।

'मैं निर्धन तब छापी से सपनों में मर कर डाली' पंक्ति गीत नहीं हुई है बल्कि पृष्ठाधार का अनुकूल पृष्ठ-योग्य पाकर तबल हो उठी है। वह मिलमिल तापों की बाली बाली रात के दिलरे वैभव पर उविशाली हो रही थी। राशि की चूमने के लिए मचली हुई लहरों का लुब्धक करने के लिए, वह लड़िनी उनकी देहप बाधा का आश्रित बनती थी, जब मनमानिल अपनी करुण कहानी कहने लगता है और आँतुओं से सुली अकनीम अंचल भर जाता है...कण-कण में जब प्रमात-समय नव यौमन की सालों छा रही थी, तब मैं निर्धन अपने सपनों की भी दासी होकर आई। फल नहीं इस प्रपञ्च में साधिका के इन सपनों की बरा स्थिति होगी ! अन्तिम पंक्तियों की दीप्त सुई की नोक

की मूर्ति बुद्ध बानी; पर तिमिरानुसार-मनारी की मूर्ति मर्म-मोच
होने में किसी पाठकों को यदि अन्तिम पंक्ति छगला बुद्ध ही मने,
गालिब में श्रद्धा-पला को ही सामान्य मानकर भीन रह जाने के निरा
क्या हं क्या वा करता है !

छगल तो तब हो जाता है, जब ‘मन्त्र्य गीत’ का सुन्दर गीत
नीलमरी दुल्ल की बदली ।’ की आलोचकों की छगला में मग दिखलाई प
सगता है । केन्द्रीय भाग को सुगता देकर अपने वाते डा० देगान
रुप पर आग्रहशोल हो उठते हैं—और ठगमें भी कपक की फ
(objectivity) पर । बदली की आइ, सं अपनी मायानुमूर्तियों की म
करना ही कियेको का सुगम सदय है और गीत का मर्म-किन्तु भी । छ
बादो बाध्य-पारा में अग्रस्तों का मरणा प्रवृत्ति में अग्रय हुआ है, पर
अग्रस्तों की वस्तुन्ता को यही तक स्वीकृति मिली है, यहाँ तक वे अग्र
मायानुमूर्ति को व्यञ्जित करते हैं । रूपक-पूति या अलंकार-मोन्त्र के त्रि
अनिव्यक्त किये जानेवाले ‘मार्ग’ पर कवियों ने मरतक आंच नहीं आने की
की पाठक रूपकों के भीने आग्रह के भीतर अग्रिष्ठ हुए माव-पारा को
गौरा समझकर, रूपक के भीलटे को ही साम्रह पकड़ कर उलझ बापा,
यह मर्म-मय से निरत हो गंगा । आग्र्य तो तब और बड़ जाता है जब उन्हें
इत गति में रागात्मक ऐक्य दिखलाई ही नहीं पड़ता (पृ० ५६, वही) ।
सहस्र जीवनगत मानव-मनोविज्ञान को छोड़ गान्धों की परिमाणश्री एवं
‘रस-शास्त्र’ के अनुसार ‘संचारियों’ और ‘अनुमात्रों’ की तालिका को पकड़
कर चलानेवाला पाठक यदि ऐसा कहे तो कोई आग्र्य नहीं, पर जब जीवन-
दर्शन के मर्मश हाकर साहब ऐसी बातें करते हैं, जो सहृदय पाठक को
कष्ट होने लगता है ।

क्या जीवन की अनुमूर्तियों में कदसता, आत्म-विरास, स्तोत्र
एवं गौरवानुमूर्ति सचमुच इतनी बटोरता के साथ मिला-मिला कोठों
में विमाञ्जित है ! यदि नहीं, तो इन ‘अनुमूर्तियों’ की

मयी गन-सिद्धि यदि कविता-बद्ध होती है तो क्या वह अस्वाभाविक एवं
हीन है। डाक्टर महोदय द्वारा दमस्त-गीत का सुषारा दुआ रूप दृष्ट-य है—

‘नभ को सूनी गहराई में .

सन-सन करती पुरवाई में

मैं लक्ष्य-धृष्ट निरती फिरती

आकाश-बेलि-सो व्यर्थ फली ।

मैं नीर-भरी दुल को बदली !’ (‘छायावाद का पतन’ पृ० ६०)

यदि अम्बिबि एवं सामंभस्य के नाम पर स्वयं डाक्टर साहब से ही
कोई पूछे कि नभ की सूनी गहराई से सन-सन करती पुरवाई पर आर कैसे
उतर आये ? फिर ‘मैं’ के लिए तो ‘बदली’ स्वयं एक ‘अप्रस्तुत’ है, आपने
उसके लिए ‘आकाश-बेलि’ का अप्रस्तुत सागर इस दुहरे अप्रस्तुत-विधान
से क्या रक्षानुमृति में बाधा नहीं उत्पन्न की और ‘केन्द्रादगामी व्यंजना’ से
असामंभस्य की सृष्टि नहीं की ? फिर क्या आपने इस प्रश्न पर भी विचार
किया कि ‘बदली’ महादेवी बी की आत्मानुमृति को व्यक्त करने का साधन
है या स्वयं महादेवीबी की अनुमृति ‘बदली’ को व्यक्त करने का ? आनु-
मृति को ही प्रधानता देने के कारण, छायावादी करि अपनी अनुमृति की
विषय गतियों को व्यक्त करने के लिए स्वतंत्र विषय देना चाहता है, क्योंकि
एक ही दीर्घ रूप या दूर तक विलम्बित अप्रस्तुत-विधान उसे व्यक्त करने
में अपनी एकरूपता के कारण समर्थ नहीं हो सकता ।

, कविता में आवेग के तीव्र भौकों एवं सर्वदेव रंग-दिला देने वाले वर्णों
के अभ्यासी की छायावादी कविताएँ ‘सैमीयेल’ एवं ‘नूट’ की कविताएँ
समती हैं । जीवन में सद्व्यवहार आनेवाले विविध मानसिक स्तरों को स्वीच-
मानकर बिना ‘आलोचना’ एवं ‘आवेग’ की तीव्रता स्थिति तक पहुँचाये,
उन्हें विभाम नहीं । कविता को आवेगों से दूर, मात्र वाचरी कल्पनाओं के
लोक की वस्तु मानना उतना ही अक्षय है, जितना आवेग की तीव्रता के
नाम पर, आत्मानुमृतियों की विचाल-गति को अस्वीकार कर मानना एवं

विचारों के कितने ही मृदु-सौमलं शिष्ट-मुदचितम्पन्न स्तरों को मुझना। मेरी समझ से अपने आलोचकों को इन प्रवृत्तियों के मूल में, कितने ही ग्रंथों में, उनके ऊपर पड़ा हुआ रीतिछानीन परंपरा का प्रच्छन्न प्रभाव है, जिसने एक ओर तो छायावादी कविता के प्रत्येक चरण के, अनुभूति को ही से, समतोल होने के कारण कविता-सर्वसाधारणों को अत्यन्त स्थिर मान को चौंके चरण पर पड़ने के लिए दोर तीन चरणों में मात्र रैर करते हैं और दूसरी ओर, 'रस-वाद' की वाद्य-मंत्र-रेखा से कवि के रूप में बंधे रहनेवाले उन पाठकों को भी कुण्ठित किया जो जीवन के सहज एवं दैनन्दिन स्थिति में छानेवाली भावानुभूतियों को पिला बला-चाशनी दिये व्यक्त करने का निषेध करते हैं।

'व्यंजना-वादी' यह आक्षेप करते हैं कि छायावादी कान 'कमिण्ड' अथवा 'अभिधान-मकता' के निरुद्ध और 'व्यंजना-मकता' से दूर है। श्री कमिण्ड ने अपनी पुस्तक 'कान्तिकारी कवि निराला' में 'निराला' को अभिधान-मकता या दर्शनात्मकता में भी की गई रस-सृष्टि को छायावादी कान, ही विशेष कर 'निराला' की का एक कान्तिकारी रूप बताया है। वास्तविकता यह है कि छायावादी कान मान-हृदय और उसकी अनुभूतियों के वेग है। उसने किसी भी शैली या पद्धति को अपनी मारामिष्यति के हाथ के रूप में ही लिया है, मोह, पलंग अथवा पूर्वोक्त दश नहीं। उसने कविताओं को शब्द-मोह, निष्-मोह, कहना-मोह, विचार एवं रस-मोह अथवा 'संवेदन' कह कर नहीं रखा था कविता। उन्हें भारतीय समाज के हिन्दी-प्रदेश के एक जीवन-मंच पर एवं मुख्य-धेनु का इतिहास-विद्या दिया हुआ है, उसे समझने एवं समझाने के लिए पूर्ण एवं दुराग्रह के स्थान पर निरुद्ध सदृशता, निरालातर समुद्रिक दृष्टि एवं गम्भीर-चिन्तन की आवश्यकता है। डॉ० नगेन्द्रजी के हाथों में 'निराला-धेनु' का कान न मानकर 'मध्यम-कोटि' का कान माना जाता है। यह मार कानली धेनुओं पर ही होगा।

रहस्यवाद

‘झायावाद’ और ‘रहस्यवाद’, ये दो शब्द हिन्दी में ऐसे परिभाषित हुए हैं जिनके चतुर्दिक् भिन्न-भिन्न भ्रान्तियों का एक सम्भार-सा लगा हुआ दिखाई पड़ता है। बहुत जगहों में, ये शब्द बड़े ही लाटिन्ट रहे हैं। इनके ऊपर दोहरी चोट पड़ती रही है। एक ओर तो पुरानी कविियों के बहुत समर्पक उन्हें भिन्ना और चिदेखीव तिरु करने के मगीरव-प्रकन में निरन्तर निरुत रहे हैं, और दूसरी ओर साहित्य की कॉर्न-डिओन का प्रचार-साधन मानने वाले प्रगतिगारी इसे प्रतिक्रियागारी, सयशील और पलापनवादी विरुद करने में झाकाक-वाताल एक करते रहे हैं। सयं ‘झायावाद’ और ‘रहस्यवाद’ के विभेद में जी बड़ी भ्रान्तियां प्रसुत हुई हैं। सयं झाचार्य ‘शुक्न’ की, करने ‘हिन्दी साहित्य का इतिहास’ के भीतर दोनों की एका ही मानकर चलते दिरुताई पड़ते हैं। यास्व में ‘झायावाद’ और ‘रहस्यवाद’ एक ही नरी, यान् ‘रहस्यवाद’ ‘झायावाद’ के अन्तर्गत एक विशिष्ट प्रवृत्ति है। बीवन के ‘अभ्यन्तर’ और ‘वृद्धम’ की सयं और अभिव्यक्त करने की झायागारी प्रवृत्ति यन इस निगर् विरव के मूल में सियन ‘परम वृद्धम’ की ओर अनुगत होकर, उसके प्रति अपनी प्रवृत्तानुप्रति व्यक्त करने लगी, तो हिन्दी में उसे ‘रहस्यवाद’ की संज्ञा मिली। यह परमवृत्ता अन्त, असीन और अर्वाचिय है। यय यह हमारी यान-वृत्ति का दिश्य न होकर, हमारी लगूनी आस्था की समेद, हृदय की भावनाओं और रागिनिओं का दिश्य यन नाता है, तय काव्य में अभिव्यक्त होकर वही ‘रहस्यवादी काव्य’ का अभिकारो बनता है। रहस्यवादियों ने इस परोक्ष सदा की ‘अलंड-येतन’, कय-कय-व्यानी और-प्रयेक आत्मा में अनुसूत अनुभव किया है।

‘रहस्यवाद’ के दर्शन के विषय में भी ने
इसे ‘प्रतिविम्ब-वाद’ कहा है - और ने

‘अद्वैत दर्शन’ से मानते हैं और कुछ ‘अद्वैत’ और इनमें से भी
 समझते हैं। ‘रहस्यवाद’ को चाय पूरा और परिपूर्ण, दोनों ही देश
 में प्रशस्ति हुई है, और इनमें तो कोई झगड़ा नहीं कि पूर्ण और परिपूर्ण
 दर्शनों में अद्वैत-अद्वैत को लेकर ही मौनिक मेव है; अतएव यह कहना
 कि ‘रहस्यवाद’ केवल ‘अद्वैतवाद’ ही पर आधारित होकर मान्य हो सकता
 है, बहालित टिक नहीं; हाँ, ‘अद्वैत-अद्वैत’ अथवा ‘बीज’ तथा ‘परमात्मा’
 अपना पोट ‘अद्वैत-अद्वैत’ या ‘ईश्वर’ और ‘बीज’ में मूल-मन्त्र की
 अनुभूति और विनाश इन मापना के लिए अमर्य अनिराज्य हैं। यदि
 ‘महा’ और ‘बीज’ जैसे अद्वैत सम्बन्ध को ही रहस्यानुभूति का आधार मान
 बाप, तो पश्चिमी रहस्यवादों ‘प्लेटो’ आदि विम श्रेणी में रखे जायेंगे। इ
 एकी बापनी, अन्त-करी, इष्ट्या-वाचिका मीमा को भी इसी में प्रवेश करते हैं,
 और इनकी दार्शनिक मान्यताओं में, सर्वगतः एकता नहीं है। ऐसी दशा में
 बीज ही सम्बन्धानुभूति जैसी कि किसी लौकिक व्यक्ति के प्रति होती है, वह
 व्यक्ति-विशेष के प्रति न होकर परमात्मा या सर्व-व्यापी ‘सम सत्ता’ के प्रति
 सम्पूर्ण भावात्मक सत्यता के साथ गतिमान हो उठती है, तब ‘रहस्यानुभूति’
 का अन्त होता है। यह अनुभूति ठीकी मात्रा में अद्वैत सम्पूर्ण और
 (उपारय के प्रति अपनापन या समीप की अनुभूति-अद्वैत मात्र में) इ
 श्वेत मात्रा में आराध्य या उगात्य के प्रति उगात्य की रागात्मिकता वृत्ति
 अपने उगात्य के प्रति अपनापन या समीप की यह अनुभूति अद्वैत
 कथ की पीठिका पर अवरय ही अपेक्षाकृत अद्वैत सत्ता और पु
 गी। इसी से कुछ विद्वानों ने रहस्यवाद की व्याख्या करते समय कहा है,
 वह दर्शन का ‘अद्वैतवाद’ मस्तिष्क से उतरकर हृदय में प्रतिष्ठित हो
 है, तब ‘रहस्यवाद’ का अन्त होता है। भारतीय ‘रहस्यवाद’ का
 बीज वेदों और उपनिषदों में ही प्राप्त हो जाता है, और एक प्रकार
 कहना बहालित भुटि-पूर्ण न होगा कि भारतीय ‘रहस्यवाद’ अद्वैत-
 ही है। ‘विशिष्टाद्वैत’, ‘विशुद्धाद्वैत’ ‘द्वैताद्वैत’ और ‘द्वैतवाद’

के भीतर भी यह रहस्य-साधना चल सकती है, चाहिये केवल उपासक में उपास्य के प्रति अटूट आस्था और राग । इस आस्था और राग की भित्ति बितनी हो अधिक मायात्मक सच्चाई, आनुभूतिक सत्यता और आत्मोपता के माचों पर खड़ी होगी, उतना ही अधिक उसमें बल और प्रभाव होगा ।

इसी स्थल पर दो प्रश्न और उठते हैं, एक तो इस अनुभूति के माया-त्मक और कायात्मक स्वरूप पर और दूसरा, सामान्य भक्ति-भाव से उसके विभेद पर । कुछ विद्वानों ने रहस्यवाद की मूलभावना पर आक्षेप करते हुए उसकी कायात्मक अभिव्यक्ति को सिध्दा खोसि दिया है । आचार्य 'सुबला' भी इस मत के प्रकृत नेता हैं । उन्होंने कहा है कि 'रहस्य' और 'अज्ञात' कभी भी हमारे भाव का विषय नहीं बन सकता । 'सह' और 'शात' ही हमारे भावों के 'विभाव' और 'उद्दीपन' हो सकते हैं । 'अज्ञात' की विहाला बोध-वृत्ति का विषय है, मात्र अथवा राग का नहीं । बोध-वृत्ति द्वारा ज्ञान ही हमारे भावों का विषय है, 'बो बोध का ही स्थायक नहीं, वह भाव का स्थायक कैसे होगा । इसके उत्तर में इतना ही कहना अलग होगा कि 'सगुण'-अवस्था भी आस्था और भावना की स्वीकृति पाकर ही सिद्ध होता है, अन्यथा उसका भी कोई जोस शारीरिक या दृश्य आधार नहीं है । उसी प्रकार पञ्च प्रेममय और अनन्त रहस्यमय अलखट-चेतन परमात्मा की निराकार सत्ता और उसके प्रति करने अटूट सम्यक् की आस्था, जब बीच के भीतर किसी भी प्रकार प्रतिष्ठा या बाती है तो वह भावना के लिए भी स्वीकार्य बन जाती है । विस्वास तो सापेक्षिक मनः-स्थिति है । निरपेक्ष नहीं; अतः एक बार परमात्मा के सर्वज्ञापी और सर्वज्ञ होने की बात जब मनमें पैठ जाती है, तो उसके प्रति मानों को सच्चाई में संदेह करना 'रहस्य' ही नहीं स्वयं भक्ति के सिद्धान्त को भी खंडित करना है । मरु या परमात्मा की सत्ता को मान लेने पर, उसके निगुण और सगुण का प्रश्न उठाना पानी पीकर बाति पूछना है । काव्य का विषय अन्तर और भाव, स्थूल और सूक्ष्म, साक्षात्-निराकार सभी वृद्ध है । भाव

और अनुभूति किसी भी विषय को केन्द्र बनाकर बग सज्जे है; केवल मानविक दृष्टि के विस्तार और अन्तःक्षमता का है। विश्वास ही पुष्ट होकर भावभूमि बन जाती है। सामान्य 'भक्ति-भारना' और 'प्रसार भक्ति' में

प्रकार भक्ति में सम्बन्ध-स्वरूप के अनुसार दास्य, सख्य, वाल्म्य आदि भेद किये गये हैं, 'रहस्य-साधना' में भी विशासा से लेकर प्रणयानुभूति तक कई कोटियाँ, करने की की जा सकती हैं, पर प्रणय का आधार पाकर ही रहस्यवाद अपने प्रौढ़तम रूप और अपेक्षाकृत सम्मीरित संवेदना एवं प्रभाव को प्राप्त होता है। भक्त का आराध्य 'निगुण', 'सगुण' एवं सर्गन्तिर्यामी होकर भी एक महा व्यक्तित्व की भाँति जैसे, पूर्ण प्रपन्न हो जाता है। उसकी समस्त गतियाँ अशेष होकर भी शेष, अरूप होकर भी स्वरूप, सर्वत्र होकर भी जैसे पास ही होता है। वर और उसकी गति काई फ़िजवी ही रहस्यमय क्यों न हो, पर भक्त को उसकी रहस्यमयता से कोई सरोकार नहीं, उसकी अशेषता के प्रति कोई शंका नहीं। उसने तो एक सशेष बड़े और सर्वशक्तिमान को आत्म-समर्पित कर दिया है; अब उसकी कृपा पर ही उसका अस्तित्व है। वह कथाओं और अवतार रूपों के माध्यम से अपने को शरणागत बना देता है। वह यदि उसकी लालाओं में भी आसक्ति रखेगा तो सम्भवतः अपना पुराणायुक्त-वर्णित पात्रों की छाड़ दे, उसी को अपना प्रति-निधि मानकर अकस्मिक से। वह वह प्रेम-प्रणय मानना सम्भव और अनजाने की सीमा से ऊपर उठकर, जैसे उस परमपरा के प्रति और उसकी सन्त रहस्यमयता के समक्ष, सर्व आत्म-मिनी, अति-पराधी की मुनि का अनायास होता है। रहस्यवादी के लिए हीन-तिनिधि दर जाने हैं, वह उन अनन्त रहस्यमय की सर्व प्रेरणा का होता है। रागात्मक कृति का आराध्य के प्रति प्रपन्न हृदि में

चलने वाला वह मादन और उदेलन 'रस्यवाद' का प्राण है। इसी को 'प्रवाद' की ने 'अपरोक्ष अनुभूति' करा दे, जो "समस्तता तथा प्राकृतिक मोदर्य के द्वारा 'अह' का 'रस्य' से समन्वय करने का सुन्दर प्रयत्न है।" प्रेम की वह विपुल चिह्नके प्रवाहों को छू देती है, प्रणय की वह स्वर विपरीत चेतना की वाणी में बयमगा उठती है, वह अपनी सीमा के भीतर 'असीम' के लिए लहरा उठता है। उसका स्वातन्त्र्यवाच एक क्षमिता संगीत से बज उठता है। रोम-रोम में मुखियोग और गूँस उठती है। रस्यवादों के आराध्य का कोई एक प्रतीक रूप, प्रतीक नाम भी नहीं, उसका निश्चित लोक भी नहीं। वह तो उसे कथ-कथ में मुस्कुराना दिलाई पड़ता है, पुल-कूल से जाँझार और स्वर स्वर से बोलता हुआ अनुभव होता है। वह कभी रक्त-रश्मियों में धूमिल-ता दिलाई पड़ता है और कभी-कभी तारों में भिलमिलाता हुआ द्विप जाता है। उन रस्यमय की रूप-रश्मियों सारी सृष्टि में भलक दिया करती हैं, उसका मोदर्य विरव की यादनु रूप-समष्टि में जाल-मिथौनी खेला करता है। रस्यवादों कभी मिलन के निरट पुलधों का अनुभव करने लगता है और कभी सुदूर विपत विषमिनी की भाँति हृदय में घुमे शूलों की व्यथा को परकिषी देकर मुलाने लगता है। उसका प्रियतम उसका अपना सगा होने पर भी उसके सामने कभी पूर्णरूप से प्रकट या स्थापित नहीं हो पाता। वह पास भी लगता है और दूर भी। वह भक्त की भाँति अपने आराध्य की प्रसन्ति पाकर निश्चिन्त नहीं हो पाता, उसका तो सम्पूर्ण जीवन ही एक चिर-विषम है, जो शायद उसकी अन्तिम साँस के साथ समाप्त हो। आराध्य के प्रति एकात्मता के चर्य-सुप्त संस्कार और मिलन की धुँधली स्मृतियाँ उसमें खोले-फाँटे रहते हैं, सभी तो महादेवी करती है—

कैसे कहें

मेरे हुए जब तक पूर्वों में
मेरे साथ, उनके काम !

‘उमो ही प्रकाश’ ने पुकारा है—‘हे अनन्त सम्पूर्ण बीन
‘अन्त’ में ‘अनन्त-निर्माण’ में उसका ही निर्माण मुना और ‘निर्माण’
‘मैं और तुम’ में उगी को समझने-समझने का प्रमाण किया। महान्
सी रही ‘विस्तार-विष’ को ‘समस्त नानि मुद्राणि’ है, मीरा का वृत्त
सौन्दर्य का वृत्त नहीं, उसका अन्त ‘मोहना’ है। यह निरीक्षण मीरा
का राम व्रत और ‘मोहना’ है, उसे मीरा ने एक नहीं, प्रत्येक की प्राप्ति
सता में निगुण-गुण विज्ञान ही निर्माण नामों से पुकारा है। सभी को
उत्ते प्रियता है कि ‘आपोरात प्रभु दयानंद’ में प्रेम नदी के तीरा’। कल
ने सत्तियों को छोड़ा कि—

‘दुर्लभ दिन गावहु मंगलाचार, हम घर आये राजा राम भरनार।’
हा० रामकुमार वर्मा के अनुसार ‘रहस्यवाद’ आत्मा की उस अन्तर्हित
प्रकृति का प्रकाशन है, जिसमें हर दिग्गज और अलौकिक शक्ति के साथ अन्त
शान्त और निरुद्ध सम्पूर्ण बोझना चाहती है और यह सम्पूर्ण महान्
पद बाता है कि दोनों में कोई अन्तर नहीं रह जाता।’ अन्तिम शब्द
का कहना है कि ‘असीम’ की ‘असीम’ के लिये उतना ही स्थान रहता है;
बितना ‘असीम’ ‘असीम’ के लिये। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने तो
भावावेग की तीव्रता के पद से ‘रहस्य’ नाम की ही अर्थपूर्ण कहा—
‘अपनी पुस्तक ‘साहित्य के साथी’ में रहस्यवाद को भी ‘जीला’ ही मा
है। क्योंकि रहस्य शब्द है और लीला समाधान। उनके मत
रहस्यवादी सृष्टि को मात्र संकेत और उसके पीछे ही, सत्य को स्थिति मानत
यह सृष्टि चाहे प्रतिविम्ब हो या संकेत प्रयत्न उसकी मूलक का माध्यम,
रहस्यवादी इसे साधन से अधिक महत्व नहीं देता; अधिक से अधिक सृष्टियों
मात्र वह इस प्रकृति सृष्टि को भी उसी के लिये बिकल-आहुत
ले सकता है।

‘बहुत से लोग दार्शनिक आग्रह के लिये यह प्रश्न उठाते हैं कि जब यह ‘परमोपास्य’ हमसे अद्वैत है, तब विग्रह-वियोग की व्याकुलता का रहस्यवाद में क्या स्थान है ? विग्रह की अनुभूति तो ‘द्वैत’ को ला खड़ाकर देती है । प्रेम अथवा प्रणय, ‘दो’ की सत्ता मानकर ही चलसकता है, अद्वैत तो अस्तिम लक्ष्य है । कभी-कभी तो रहस्य-साधक को अपनी साधना से इतना राग हो जाता है कि भावावेग में यह अपने द्वैत को बना रहने देना चाहता है, क्योंकि संयोग-वियोग का प्रणयानन्द दो सत्ताओं की विभिन्नता बनाये रखकर ही सम्भव है । इसी ॥ ‘अस्मिन्मिनी’ महादेवी अपना ‘निबल’ देकर नहीं मिलना चाहती, ‘उसमें’ भी अपनी पीड़ा झड़ना चाहती है और उन्हें दूर ही रहना भाता है । यह ‘दूरी’ उनके लिए ‘रंगमय’ है—

रंग-मय है देव दूरी

‘छू तुम्हें रह जायगी यह निज-मय क्रीड़ा अधूरी ।’

वास्तव में स्वर्णिपन के सन्दो में ‘रहस्यवाद’ एक तार्किक विचार-सिद्धांत नहीं, एक विशिष्ट मन-स्थिति है, एक दर्शन-व्यवस्था नहीं; भावों की एक विशेष-दिशा है । इसमें द्वैत-अद्वैत सभी विफलकर प्रणय-साधन बन जाते हैं । महादेवी भी तो अपने आराध्य के समुक्त अपने बनने-मिटने के अधिकार को भी अतुल्य रखना चाहती हैं—

‘क्या हमारे का लोक मिलेगा

सेरी करुणा का उपहार ।

रहने दो हे देव हमारे

बनने-मिटने का अधिकार ।’

.. इस प्रकार बुद्धि अथवा ज्ञान द्वारा नहीं, वरन् आत्मानुभूति द्वारा उस ‘अशेष, समेश, अनन्त, असीम, और अकाल’ से परे सत्ता को अपनी का भावना-वश ही रहस्यवाद का विभेदक लक्षण और समस्त रूपों में समाने उस ‘अरूप’ के प्रति प्रणय वा राग-वृत्ति ही उसका तीव्र-तम-उत्कृष्टतम रूप है । इस विशिष्ट-मनोवृत्ति के परिमेल में स्वामी

विवेकानन्द के 'वैशान्त'-सिद्धान्त' स्वामी रामतीर्थ का अद्वैत, 'दुःखवाद', आगमों का 'शैवदर्शन', मठ की भागमत्ता सभी कुछ पिपलहर इस रहस्यानुमृति की ऊम शिखा में प्रोज्ज्वल हो उठा। इसी से हम नवीन छायावादी रहस्य-धारा में दर्शन-स्थिर की निधित-रेखा टूटूना अकारण प्रकृत होगा। यहाँ एक सामान्य और सबसे अधिक स्पष्ट सूत्र भी है, वह है उस अकतातोत्तर 'अनन्त सत्ता' के प्रति प्रत्यक्ष निवेदन और विरहानुमृति, एक मीठी-मीठी चोर को दाम-कदन, दुष्-सुख, दूर-निकट सर्वत्र और सर्वदा काँच-मंडल के भीतर टिमटिमानेवाली लव की भाँति मुग्धराती रहती है। महादेवी बीने ('महादेवीजी का विवेचनामक गद्य' में) को 'छायावाद' के लिए कहा है वह 'रहस्यवाद' पर अधिक चरितार्थ होता है—'छायावाद का कवि धर्म के अध्यात्म से अधिक दर्शन में प्रसन्न का क्षणी है, जो मूर्च्छा और अमूर्च्छा विश्व को मिलाकर पूर्णता पा है। बुद्धि के सूक्ष्म घरातल पर कवि ने जीवन की अत्यवस्था का मार्ग किया, हृदय की भाव-भूमि पर उसने प्रकृति पर खिलरी खेन्दय-सत्ता की रहस्यमयी अनुमृति की' (पृ० ६०)।

इस नये रहस्यवाद में आधुनिक युग के विद्वत्तित मनोविज्ञान का भी समावेश है, इसी से इस धारा का एक छोर विज्ञाता और कुतुहल को भी छुए हुए है। 'देवी' जी ने 'शुक्लबी' का प्रतिपाद करते हुए कहा है कि 'हम समझ नहीं सके हैं कि रहस्यवाद आत्मा का गुरु है, काव्य का नहीं।' इस रहस्यवाद को पश्चिम और दंग भूमि से भी प्रेरणा मिली है, पर यह भारतीय रहस्यवाद की परम्परा से जितनी प्रेरणा मिली है, पर यह भारतीय रहस्यवाद की परम्परा से जितनी प्रेरणा मिली है, पर यह भारतीय रहस्यवाद की परम्परा से जितनी प्रेरणा मिली है। मानव-मनोविज्ञान शास्त्र-अज्ञात; कन-अरुप के बीच इस प्रकार का दुआ है कि इस प्रकार की वृत्ति की कक्षा 'परही अनिश्चित' है, मत्स्य की सूक्ष्मता का निषेध करना है। ये रहस्यवादी नोगी-और नहीं है, समाज के एक अंग और हाउ-माँव के भीति प्राणी हैं।

भक्तों की माति 'लरियां-खरी' ने लेकर और किसी अन्तर्-विशेष को ही आराध्य न बनाकर इन 'रहस्य-भावकों ने अपने युग की विकसित वैज्ञानिकता में परमात्मा की सूक्ष्म व्यापकता के प्रति ही अपने उद्गार व्यक्त किये, तो कौन सी असम्भाव्यता और वर्च्यता आ गई ? इसकी असम्भवता पर आग्रह करनेवाले कदाचित् इस युग के स्वामी विद्वेकानन्द 'बानी रामलीपे', 'ब्राह्मसमाज' आदि की आध्यात्मिक विचार-साधनाओं को भ्रष्ट नहीं देना चाहते, जो युग की मानसिक पृष्ठभूमि का एक महत्वपूर्ण अंग रहा है ।

चाहे हम सफल हो चाहे न हो, किन्तु उस परम सत्ता की अनन्तता, अखण्डता और विराटता के प्रति हमारी भावनाओं की जिज्ञासा, आस्था और तादात्म्य की वृत्ति अक्षत मूलतः सब दिन के लिए मिट नहीं जाती, 'रहस्य' की यह शिला युग के पथ पर कामगाढ़ी ही बसती ।



ध्यायावाद की छन्द और 'रूप'-चेतना

ध्यायावाद की छन्द और 'रूप'-चेतना

बिना प्रकार 'शरीर' ही प्राणी नहीं है, किन्तु प्राणी के 'प्राण' अथवा व्यक्ति के 'व्यक्तित्व' को सङ्गता एवं अभिव्यक्ति शरीर द्वारा प्राप्त होती है, उसी प्रकार 'छन्द' ही काव्य नहीं है, किन्तु काव्य की अभिव्यक्ति छन्द में ही होती है, चाहे उसे 'मात्रिक' छन्द कहिए या 'वर्णिक' अथवा 'मुक्त छन्द'। कविता, आधुनिक मत के अनुसार गद्य में भी हो सकती है, पर वहाँ भी उस गद्य और साधारण गद्य में अन्तर अस्तर होगा। उनकी प्रकृतियों का यह भेद ही, काव्य में छन्द को उपयोगिता, महत्व अथवा अनिवार्यता को सिद्ध करता है।

'छन्द' का अर्थ 'कण्ठन' या 'आन्ध्यादन' लिया जा सकता है, किन्तु यह कण्ठन या निर्व्यञ्जन परवशता-विवशता के लिए नहीं, मुक्ति के लिए हो होता है। इस कण्ठन को स्वीकार कर भावना, कल्पना, अनुभूति एवं विचार अधिक प्रमत्त, अधिन लयगान्, अधिक तीन एवं संवेदनीय हो जाते हैं। भाषा लयवती होती है। प्रत्येक भाषा की अपनी-अपनी लय-विशिष्टता होती है। लय तो प्रत्येक वर्ण और शब्द में होता है। 'वर्ण' 'शब्द' में और 'शब्द' 'वाक्य' में अपने लय की निश्चिता को सीमित कर वृद्धि-साम-व्यय की प्राप्ति करते हैं। यह लय निश्चित छन्द का आशय पाकर अधिक प्राणमय और प्रमाणशाली हो जाता है। लय व्यक्ति की विभिन्न मनोदशाओं के अनुसार बदलता भी है। 'लय' विद्वानों के अनुसार एक प्रकार का कण्ठन अथवा गति प्रवाह है। व्यक्ति को, किसी स्थल-स्थान पर या समय-विशेष में अपने मन को केन्द्रित करने के लिए उसके अनुकूल विविध मनोगति प्रदत्त करनी पड़ती है। वह वाक्य, पद्य, और उसके अनुकूल आन्तरिक गति हो लय को आविर्भूत करते हैं। यह लय अथवा गति वैयक्तिक सीमा-भेदों के होते हुए भी एक सामान्य आशय है, इसी से 'व्यक्ति'-व्यक्ति के मन में उद्भूत लय छन्द में प्रकट हो

अन्यान्य व्यक्तियों को आकर्षित एवं प्रभावित करता है। जैसे तो यह लय-गति प्रसारद-व्यापिनी है, किन्तु काव्य एवं संगीत-रूप में अभिव्यक्त होकर यह सर्वाधिक प्रभाव-शालिनी हो उठती है।

जिस प्रकार वर्ण, शब्द में और शब्द, वाक्य में अपने को तिरोभूत कर एक व्यापकतर सामंजस्य प्राप्त करते हैं, उसी प्रकार वाक्य भी छन्दों में अपने को लयमान कर उपचरत सामंजस्य और तीव्रतर संगीत की उपलब्धि करते हैं। इस प्रकार 'छन्द' माया-लय का ही आलायधि-मर्यादित एवं सामंजस्य-समन्वित सुष्ठु रूप है। निश्चित प्रसार-विस्तार, परिमित मात्रा-वर्ण संख्या एवं, मात्र तथा मात्रा के अनुकूल संगीत-लय द्वारा ही छन्द की साधारता, सृष्टि होती है। मात्रा एवं वर्णों की संख्या का निर्धारण तो विशेष परिस्थिति में उपेक्षणीय भी हो सकता है, परलय तो छन्द का प्राण, उसकी आत्मा ही है। बिना लय के छन्द 'छन्दस्व' को नहीं प्राप्त हो सकता। यह छन्द वर्णों, मात्रा, स्वरों के आरोह-अवरोह एवं तुकान्ता आदि पर भी आधारित हो सकता है और मात्रा के सकोच-प्रकार एवं अणु-वचन-उपचय के अन्तर्संगीत या आभ्यन्तर लय पर भी।

छायावादी काव्य अपने युग की क्रिया-प्रतिक्रिया से प्रलोहित, एवं समाज तथा व्यक्ति की जीवन-गत परिस्थितियों से प्रेरित अभिव्यक्ति है; प्रत्यक्ष अनुभूति की मूर्ति; उसकी अभिव्यक्ति में भी नवीनता है। सामाजिक परिस्थिति के परिवर्तन के साथ-साथ सामाजिक चेतना और उसके रूपों में भी परिवर्तन होता चलता है। यह अभिव्यक्ति-रूप प्रत्येक युग में अपनी कुछ अलग विशेषता रखते हैं। इसलिए 'भारतेन्दु-युग' से 'द्विवेदी-युग', और 'द्विवेदी-युग' से 'छायावाद-युग' में कवियों की छन्द-चेतना में निश्चित परिवर्तन हुए हैं।

'भारतेन्दु-युग' संक्रान्ति-काल था। उस समय प्राचीन और नवीन प्रवृत्तियों का संक्रमण हो रहा था, इसी से प्राचीन परिभाषों के लय-गण, हर क्षेत्र में नवीन प्रवृत्तियों की द्वाारा सज्ज पण्डित होती है।

आयाषाद की छन्द और 'रूप'-वेचना

'अनुप्रास', 'अनुप्रासिक', 'आहुत-प्रोक्ति' एवं 'मातिनी' आदि शब्द-वृत्तों का प्रयोग तो किया ही है, उन्होंने 'वर्ण-वृत्त', 'पद', 'मात्रिक' छन्द एवं वन-गीतों के छन्दों का भी प्रयोग किया। यही नहीं, बल्कि 'लावनी' और 'दोहा' निरखे। हिन्दी-छन्दों के अलावा बैजना उर्दू के छन्दों का भी हिन्दी में ज्योग हुआ है। बैजना का (पद-छन्द, यद्यपि हिन्दी-लय के बहुत अनुकूल नहीं है, फिर भी 'भारतेन्दु प्रयास' के माग २ में, ८ और ६ बर्यों के विराम में १४ बर्यों का 'पदाग' छन्द प्रयुक्त हुआ है। 'भारतेन्दु' जी ने स्वयं बैजना में भी और बैजना-छन्दों में ही कविता की है।

मात्रिक छन्दों में 'गुणार', 'सरली', 'तार', 'विष्णुगद' 'ताईक' और 'लावनी', 'गीता', 'कुसरली' और 'द्वय' छन्दों का प्रयोग हुआ है। उन्होंने 'गंगादक' के आधार पर 'विषया' छन्द भी अपनाया है। 'द्वय' में, जिसमें ११ और ६ मात्राओं के विराम से २० मात्राओं का प्रयोग होता है, कुछ छोड़कर १२ मात्राओं का नवीन छन्द बनाया। इसी प्रकार 'गणिका', 'दोहा', 'गुणार' और 'गीता' के मिश्रण से नये-नये मात्रिक छन्द बनाये।

उर्दू के छन्द हिन्दी के मात्रिकों की लय में आ जाते हैं, पर 'वक्त्र' पर चलने से उनमें मात्रा और बर्यों की निश्चित संख्या नहीं होती। इसी से 'भारतेन्दु' जी की कविताओं में भी उर्दू-सी ही 'रवानी' रखी गयी। 'फायलावुन्', 'फायलुन्' के 'वक्त्र' पर हिन्दी-शैली में लिखा गया है। इसी प्रकार 'भारतेन्दु प्रयास' माग २ में आये उर्दू शब्दों से भरे छन्दों में, 'गीतिका' और 'ताईक' (१० मात्राएँ) की धुन भी ली गई है।

इस प्रकार 'भारतेन्दु' जी ने छन्द-वैविध्य के साथ-साथ 'रूप' की नवीनता की खोज तो की ही, मात्रों और छन्दों की एकान्ता पर भी ध्यान दिया।

छायावादी कवि भी अनुभूति एवं अभिव्यक्ति के परस्पर सम्बन्ध को मज़ी मंति अनुभव करते और अपने युग की परिवर्तित परिस्थिति एवं उसकी नवीन माँगों के प्रति सचेत थे । माया का महत्व बतलाते हुए 'पन्त' भी ने अपनी 'पल्लव' के 'प्रवेश' में उसे 'संसार का नादमय चित्र' और 'ध्वनिमय स्वरूप' कहा है । विश्व-बीणा स्वर में ही अभिव्यक्ति पाती है । "जो अपने सच स्वर में सनातन सत्य के एक विशेष अंग को बाँधी देता है, वही नाद उस युग के वातावरण में गूँज उठता, उसकी हृत्तंत्री से नवीन छन्दो-तालों में नवीन रागो-स्वरों में प्रतिध्वनित हो उठता; नवीन युग अपने लिए नवीन वाणी, नवीन जीवन, नवीन रहस्य, नवीन स्पन्दन-कम्पन तथा नवीन साहित्य ले आता और पुराना बीर्य पतझड़ उस नववात वसन्त के लिए बीज तथा साद-स्वरूप बन जाता है । नूतन युग संसार की शब्द-सूची में नूतन टाट बसा देता, उसका विन्यास बदल जाता; नवीन युग की नवीन आकांक्षाओं, विद्याओं, नवीन इच्छाओं, आराधनों के अनुसार उसकी बीणा से नये गीत, नये छन्द, नये राग, नई रागिनियाँ, नई कल्पनाएँ तथा भावनाएँ फूटने लगती हैं" ('पल्लव-प्रवेश' पृ० १६) । 'प्रसाद' भी ने 'छायावाद' की 'छाया' को अनुभूति एवं अभिव्यक्ति दोनों को ही मंगिमा पर निर्भर कहा है । 'निराला' भी ने अपने 'प्रकच-प्रतिमा' के निम्नो 'गीतिका' की मूहिका में, माया-भाव-सम्बन्ध एवं उसकी विकसित छन्द-संगीत-सम्भावनाओं की ओर स्पष्ट निर्देश किया है । 'पन्त' भी ने 'पल्लव' के प्रवेश में कविता और छन्द के सम्बन्ध का बड़ा घनिष्ठ बतलाया है । वैसे तो पश्चिम के कितने ही विचारक, छन्द को कविता का बाह्य अंग कहकर अत्यन्त तिरस्कृत भी कर चुके हैं, पर इसमें कोई संदेह नहीं कि छन्द का लय, भावों को पीत, प्रभाव को एकाग्र एवं विश्व को स्मृति के लिए स्थायी बना देता है ।

संगीत और काव्य में बड़ा प्रकृति-साम्य है । इसी लिए काव्य में 'शब्दार्थ' एवं संगीत में 'नाद' की प्रधानता रहते हुए भी, परिवर्तित

छायावाद की छन्द और 'रूप'-चेतना

साहित्य एवं लोक-गीत, दोनों में ही अन्वय-तत्त्व और संगीत बहुत दूर तक साथ-साथ चलते आये हैं। छायावादी काव्य में भी संगीत की भाँति महत्व प्राप्त हुआ है; किन्तु यहाँ शास्त्रीय संगीत से अधिक कन-स्वावहारिक संगीत की प्रभुत्वता मिली है। शब्द-संगीत 'नादायं-ध्वनना' के रूप में एही ही हुआ है, पर इन कवियों ने शब्द-संगीत से अधिक माय और विचारों के संगीत को ग्रहण करना चाहा है। इस स्वच्छन्द-संगीत की छन्द छायावाद के 'दुच्छतु' से लेकर गीतों में, सर्वत्र भलमत्ता रही है। 'प्रमाद' और 'निराला' भी ने संगीत की शास्त्रीयता का भी उपयोग किया है और उसमें कुछ भावानुसूल परिवर्तन लाने का प्रयोग भी प्रयुक्त किया है। 'निराला' भी की 'गीतिका' इतका उदाहरण है। उन्होंने एक दुलक की भूमिका में यह ध्वनित किया है कि उन्होंने पाश्चात्य-संगीत और अपने मेरित-प्रमापित बंग-संगीत से भी लाभ उठाया है। पश्चिमी संगीत की नई-नई राग-नागिनियों, नये स्वर-सामर्थ्य के विधानों की भाँति, छायावादी-कवियों ने भी शास्त्रीय प्रणाली से निम्न, कन-मोदक एवं भुति-मय संगीत के आधार पर कवितार्थ और गीत रचे। उन्होंने कन-गीतों की लय को भी पकड़ा है। यही कारण है कि छायावादी कविताओं में नदी-नदी लय और नये-नये छन्द भरे पड़े हैं।

छन्द-लय और माय की एकताधता की जैसी परत एक युग में दिखाई पड़ती है, वैसी अन्वयन बहुत कम। उन्होंने छन्द-लय का अधिक से अधिक लाभ भी उठाया और उसे छोड़कर उन पर धरना अधिभार मिला कर दिया। बनावरी दोहों और लक्ष्मी की बाढ़ लेकर आने वाले 'रीतिकाल' के सामने, 'मारतेन्दु-मुग', 'द्वय', 'रीता' और उर्दू के दूसरे की विविधता लेकर लड़ा हुआ, भी भाविक थे। उन्होंने लापनी और त्याग की पुनः भी पकड़ी। 'द्वितीय' भी ने समूह के वर्ण-वृत्तों का आधार उपरिष्ठ किया और लयप्रता के साथ-साथ 'दुच्छतु' 'ध्वनित' 'ध्वनित' 'ध्वनित' 'ध्वनित' आदि की ओर लोगों की दृष्टि खींची।

और 'गुप्त' की आदि ने बन-गीतों को भी मात्रिकीकरण द्वारा हिन्दी काव्य के उपपुच्छ बनाया और अनुवादों में बँगला के छन्दों और तुफान्तहीन वृत्तों की परंपरा चलायी । छायावादी कवियों ने बँगला के 'पद्म' और लोक-गीत के 'कवनी,' 'आलदा' आदि छन्दों को भी अपनाया और लय, संगीत तथा नाद से उन्हें सँवार कर नवीन छन्द-परंपरा को विकसित और पुष्ट किया । 'प्रसाद' की 'कामायनी' का प्रथम छन्द 'आलदा-छन्द' ही है, सहसा कौन कह सकता है—

‘हिमगिरि के उन्तुंग शिखर पर बैठशिला की शीतल छाँह ।

एक पथिक भीगे नयनों से देख रहा था प्रलय प्रकाश ।’

सायन घासिग, भादों गरजिग पापिनि तीव्र गर्जें नकचाइ ।

कम बिदेसी ना घर लौटे, नाइक चुनरी धरेहें रैगाइ ॥

‘छायावाद’ जिस प्रकार ‘हिचेदी-गुप्त’ की अन्य कितनी ही प्रशक्तियों और रीतियों के प्रति विद्रोह का स्वर लेकर आया, उसी प्रकार छन्दों की दिशा में भी । उन्होंने वर्ण-वृत्तों को त्याग कर ‘मात्रिक छन्दों’ को अपनाया । ‘पन्त’ की ने अपनी ‘पहलव’ पुस्तक के ‘प्रवेश में संस्कृत के वर्ण-वृत्तों को स्पष्ट रूप से हिन्दी की प्रकृति के विरुद्ध घोषित किया । उनका ऐसा कहना अनुचित नहीं, व्यवहार-सिद्ध भी था । दस-बारह वर्ष पहले ही ‘हरिऔध’ की ने इनका प्रयोग अपने ‘प्रिय प्रवास’ में पुष्कल रूप से किया था । उसमें भाषा की तुदीर्घ सामासिकता, विभक्तियों का अधिकाधिक विलोपन, हिन्दी की सहायक क्रियाओं का अधिभ्रमण, परित्याग और भाव-वाचक-संज्ञाओं की अधिभ्रता के साथ हिन्दी में अप्रचलित तथा स्वल्प-प्रचलित शब्दों की प्रयोग-बहुलता, इसके प्रमाण हैं । इसी से उसमें ‘हु,’ ‘चिर’ आदि पद-पूरक पदांश तथा ब्रजभाषा की विभक्तियों और पूर्वकालिक क्रियाओं के रूपों के प्रयोग भी विवशतः रहे गये हैं । उन्होंने ‘प्रवेश’ के पृष्ठ २६-२७ पर इन पर विस्तृत रूप से विचार करते हुए वर्ण-वृत्तों को ‘नहरें’ कहा, जिसमें हिन्दी की भाषा ‘अपना चंचल रूप, अपनी

विवादाधीन की छन्द और 'रूप'चेतना

नेपथ्यिक मुखरता, कल-कल छल-छल तथा अपनी क्रीड़ा, बौद्धिक, कलाद एक साथ ही लो वेष्टती है। 'पन्त' भी ने सवैया कवित्त की एक स्मरता को भी आलोचना की।

'प्रसाद' भी की प्रारम्भिक कविताओं के छन्द-विधान पर उर्दू-छन्दों और विशेषतः गुज़लों की लहर का पर्याप्त प्रभाव दिखलाई पड़ता है। उनके 'कानन-कुसुम' की कविताएँ इसका प्रमाण हैं। हिन्दी के मात्रिक छन्द-प्रवाह में 'ह्रस्व' और 'दीर्घ' मात्राएँ, अपने निमित्त मात्रा-काल के साथ उच्चरित होती हैं, जब कि उर्दू में लय-प्रवाह मात्र चलता है। जहाँ लय की सहाराइत में 'ह्रस्व' का 'दीर्घ' और 'दीर्घ' का 'ह्रस्व' उच्चारण भी होता चलता है। हिन्दी खड़ी बोली की प्रकृति के लिए यह सत्य नहीं। इससे 'प्रसाद' में प्रारम्भ में 'ह्रस्व' और 'दीर्घ' मात्राओं के उच्चारण-विपर्यय भी दिखलाई पड़ते हैं, पर इस दोष का उत्तरोत्तर परिमार्जन होता गया है। सन् १९११ ई० की 'इन्दु', कला ३, क्रिण १ में छपी 'प्रमो' रचना में ह्रस्व और दीर्घ मात्राएँ उच्चारण-सौन्दर्य एवं लय-प्रवाह में विपर्यस्त हो गयी हैं, या एकाध वृत्त ही देव गये हैं—'दुम्हारे रिमत हो बिसे देखना यह देख सकता है चन्द्रिका को।' सर चरण में 'बह' का उच्चारण 'व' की तरह होता है और 'ह' की ध्वनि दम जाती है। इसी प्रकार निम्न चरण में 'ही' (दीर्घ) का उच्चारण-काल 'हि' (ह्रस्व) का ही है—

'दुम्हारे गाने की धुन में नदियाँ विवाद करती ही जा रही हैं'
'कानन-कुसुम' प्रथम संस्करण की 'भूल' कविता का छन्द 'गुज़ल' उन्हें अवकाश ही इतना कहाँ है मुझसे मिलने का,
किसी से पूछ लेते हैं, यही जपकार करते हैं।'
उक्त छन्द में पड़ते की अपेक्षा मात्राओं का उच्चारण हिन्दी लय के अधिक अनुकूल है, फिर भी 'मुझसे' में 'से' का उच्चारण वं छपी भी 'ह्रस्व' जैसा ही है। 'कानन-कुसुम' के अधिनायक छन्द

बाजारों में बिजनेसवाली गल्लो, खेमये एवं लाकड़ी की कित्तियों में आये उदू' के छन्दों एवं लोक-छन्दों से परीत हुए हैं। इस प्रकार मार्बो एवं अनुभूतियों के क्षेत्र में वहाँ वैयक्तिक उत्पत्ति की प्रधानता हुई, वहाँ लोक-संवेदना की दृष्टि से राग, रास, संगीत एवं छन्दों में भी नवीन भूमियाँ एवं पंथों का संधान किया गया। 'भारता' एवं 'लहर' में नवीन नवीन लयों के मिश्रण से 'प्रसाद' की ने कितनी ही एकुट कविताएँ लिखीं। धीरे-धीरे ऐसी प्रवृत्ति होती गयी कि छत्र कविता के लिए गिरज-शान्ध एवं 'छन्दः-प्रसाद' आदि पड़कर उन्हीं के अनुसार रचना करने की अनिवार्यता नहीं रही, बल्कि उनकी उपेक्षा भी की जाने लगी। कवि अपनी मातृभूमि एवं उसके आन्तरिक स्वर के साथ मात्रा एवं छन्द की संगीतात्मक अभिव्यक्ति की ही मुख्य मानने लगे। सम-विन्न तुकान्तों के आधार पर संस्कृत छन्दःशास्त्र में जो छन्द-भेद स्वीकृत हुए, उनके पालन की ओर दृष्टि नहीं रही।

'उदू' में एक छन्द 'द्वार' कदलाता है। हिन्दी में उसके लिए 'चौपदा' अथवा 'चतुर्पदी' छन्द का प्रयोग होता है। इसमें प्रथम, द्वितीय और चतुर्थ पदों के तुक समान होते हैं और तृतीय पद का तुक इनसे भिन्न अथवा विन्न होता है—

‘वह दुनियाँ भजय सरायकानी देखी ।

हर एक बीज वहाँ की आनी-जानी देखी ॥

जो आके न जाये, वह सुदाया देखा ।

जो जाके न आये, वह अजानी देखी ॥’

‘प्रसाद’ की ही ‘सामायनी’ में ही यह विधान प्रयुक्त हुआ है—

‘जीवन में सुख अधिक या कि दुःख, मंदाकिनि, कुछ बोलोगी ?
नम में नयन अधिक, सागर में या धुनधुन है, गिन दोगी ?
प्रतिषिद्धि है सारा तुम में, सिधु-मिलन को आती हो,
या दोनों प्रतिविम्ब एक के, इस रहस्य को खोजोगी ?’

दायाबाद की छन्द और 'रूप'-भेदना

इस छन्द में घामीर-गानि में प्रचलित 'गिरदा' लोच-छन्द की तरह है—
 'मेनिर्णा' क सोडर गाइ भेंडमिया बज्जा चरावन जंगल के।
 जंगल में एक भाजू निकला नदिया पानी पीयन—
 छन्द की लय और कामागनी की गिरद-विलसता का र
 प्रसार एकदम होकर गम्भीर प्रभाववाला हो गया है।
 'प्रगाद' की के गीत और 'पन्त' की की कविताओं में भी 'कवा
 द्वा'न्त-कम दिग्लताई पड़ता है—
 'मेरी आँखों की पुनजी में

तू धनकर प्राण ममा जा रे!
 जिसमे कन-कन में स्वन्दन हो,
 मन में मलयानिल चन्दन हो,
 करुणा का नय अभिनन्दन हो,
 वह जीवन-गीत सुना जा रे!" ('प्रगाद')
 + + +

तुम्हारे छूने में था प्राण,
 संग में पावन गंगा स्नान
 तुम्हारी बाणी में कल्याणि!
 त्रिवेणी की लहरों का गान।" ('पन्त')

इनमें और उर्दू की 'कवाश्यों' में भाव-प्रसार की दृष्टि से यह अन्तर
 है कि क्वाश्यों में 'कवित्त' की भाँति चौथे चरण पर ही भाव का साथ मार
 गिरता है, पर इनमें भाव का संचरण समतोल होता है। गीतों में इन
 कवियों ने चरणों एवं पदों का किन्नास तथा उनका क्रम-स्थापन अपने मन
 के अनुसार भाव-लय के अनुसंधान पर किया है। कभी दूसरे और चौथे
 चरण का द्विकान्त मिलता है, कभी पहले और दूसरे का, और कभी पहले,
 दूसरे और तीसरे का। इसके बाद तब गीत की टेढ़ा आती है। तीनों के
 उदाहरण-स्वरूप तीन उदाहरण दिये जा रहे हैं—

‘सौरभ का फैला केश-जाल,
 फरनों समीर-परियों दिहार;
 गोली केशर मद-भूम-भूम
 पीते तितली के नयकुमार ।
 मर्मर का मधु-संगीत छेड़
 देते हैं दिल परलय अज्ञान !
 चुभते ही तेरा अरुण घान ! (महादेवी)

+ + + +
 ‘अधरों में राग अमन्द पिये,
 अलकों में मलयज पन्द किये,
 तू अब तक सोई है आली
 आँखों में भरे विदाग री !
 भीती विभाधरी जाग री ! (‘प्रसाद’)

+ + + +
 ‘परिमल भर लावे नीरव धन,
 गले न मृदु तर आँख वन-वन,
 हो न करुण बी-बी का हृन्दन,
 अलि, जुगुनू के दिप्त हार का पहन न विह्वले अपल दामिनी ।
 आ मेरी बिर विरह-दामिनी ! (महादेवी)
 तात्पर्यतः महादेवीजी के गीतों के पदों के दूतरे और चौथे चरण में
 ही अन्त छाने हैं, पर उन्होंने कभी कभी पहले-दूतरे तथा तीसरे-चौथे
 चरणों को सम्प्रदान्त रखा है—

‘तुम्हें न जाना अलि, उसने जाना इन आँखों का पानी;
 मैंने देखा उसे नदी, पद-ध्वनि है उसकी पहचानी ।
 मेरे जीवन में उसकी स्मृति भी तो विस्मृति बन आनी;
 उसके निर्जन मन्दिर में काया भी छाया हो आनी ।

क्यों यह निर्मम खेल सजनि, उसने मुझसे खेला-सा है ?

मैं मतवाली झंघर-झंघर प्रिय मेरा अलबेला-सा है !'

कभी-कभी गीतों में भी, दो चरणों में तुकान्त मिलने पर भी मात्र-प्रणाली की दृष्टि से उनकी मात्राओं में निश्चित क्रम से अन्तर रखा गया है। 'निराला' और 'पन्त' जी ने भी अपनी 'परिमला' के प्रथम-खण्ड तथा 'उच्छ्वास', 'आँख' एवं 'परिवर्तन' कविताओं में ऐसा किया है, पर उनमें सर्वत्र न तो चरणों के तुकान्तों का क्रम एक-सा है और न मात्रा की निश्चित संख्या के क्रम का ही सर्वत्र एक-सा निर्वाह हुआ है—

'राग-भीनी तू सजनि, निःश्वास भी तेरे रंगीले !

लोचनों में क्या मंदिर नभ !

देख जिसको नींद की सुधि फूट निकली वन मधुर रव !

भूमते चितवन गुलाबी

में खले घर खग हठीले !' —(महादेवी)

इन गीतों में नियमानुवर्तिता यही है कि इनके प्रत्येक पद में, चरणों की मात्रा एवं तुकान्त का क्रम एक-सा है, अग्यथा इनमें लप और चरण-व्यवस्था कवि के अपने विवेक पर निर्भर होती है। कभी-कभी गीतों में पहले दो चरणों में तुक मिलते हैं, तीसरे चरण का तुक भिन्न होता है, और चौथा चरण गीत की टेक से तुक-साध्य रहता है और सभी में मात्राएँ समान होती हैं—

'जहाँ साँझ-सी जीवन-छाया

ढोले अपनी कोमल काया,

नील नयन से दुलकाती हो

ताराओं की पॉन घनी रे !' ('प्रगाढ़' 'लहर')

'निराला' जी ने मुक्त रूप से गजबें लिखी हैं। महादेवी जी के कुछ गीतों में 'गजब' की तरह हर 'अक्षर' में पहला चरण किम्बत तुक का होता है और दूसरे चरणों का तुकान्त कदै एक-सा होता है—

'दिल में किसी के राह किये जा रहा हूँ मैं ।
कितना हँसी गुनाह किये जा रहा हूँ मैं ॥

×

×

×

गुलशन मुझे पसन्द है, गुल ही नहीं अजीब ।
काँटों से भी निवाह किये जा रहा हूँ मैं ॥
पहले शराब खीस्त थी, अब खीस्त है शराब ।
कोई विला रहा है पिये जा रहा हूँ मैं ॥

—('किरा')

+

+

+

अलि कैसे उनको पाऊँ !

वे भाँसू धनकर मेरे, इस कारण दुल-दुल जाते ।

इन पलकों के पन्धन में, मैं बाँध-बाँध पहनाऊँ ।

वे तारक बालाओं की, अपलक चितवन बन आते,

जिसमें उनकी छाया भी मैं छू न सकूँ, अडुलाऊँ ।

—(महादेवी-परिम')

'छायावाद' के 'द्वितीय अध्यान' में 'वन्दन' ने केवल 'व्याख्या' के आधार ही पर 'मधुशाला' नामक पुस्तक लिखी । भी १० पञ्चकान्त मास-धीय इसके भी पूर्व इस दिशा में प्रवास कर चुके थे । 'नरेन्द्र' के छन्दों में यह लचक कुछ अवरम आगे बढ़ी है । 'नेपाली' में भी गति-प्रवाह की सहजता आगे बढ़ी है । 'छायावाद' के 'तृतीय अध्यान' के प्रारम्भ में 'गबलो' की लय और 'व्याख्या' की तुलान्त-व्यवस्था का काफी प्रसार दिखाई पड़ता है । 'तृतीय अध्यान' के अमरूत श्री शम्भूनाथ सिंह के 'छाया-शोक' के गीतों में यह स्पष्टतः परिलक्षित है । उनकी सुप्रसिद्ध 'समय की शिला' और 'मास्य तुम दूर भी, प्राण, तुम पास भी' कविताएँ उदाहरणार्थ ली जा सकती हैं—

'समयकी शिला पर मधुर चित्र कितने किसीने बनाये, किसीने मिटाये ।

किसी ने लिखी भाँगुओं से बहानी !
 किमी ने पढ़ा किन्तु दो यूँ पानी !!
 इमी में गये पीत दिन जिन्दगी के !
 गयी पुल जपानी, गई मिट निशानी !!

+

+

+

‘तुम गगन की परी !

तुम उषा-सुन्दरी !!

तुम परा-मानसर—

बीच छवि की तरी !!’

‘समय की चिला’ की लय गञ्ज-सी, तुझसे ‘बहार-से’ और
 की है। पहले उद्गार को निम्न ठूँ-गञ्ज की लय से मि
 सकता है—

‘तलातुम में पड़के पकड़ता हूँ मौजें,

समझता हूँ दामाने-साहिल यही है ।’

‘छायाशोक’ की ‘कहीं जिन्दगी का सहारा न मिलता’—का
 प्रारम्भ भी ‘गञ्ज’ की तरह दोनों चरणों के समतुल्यता से तथा
 लय में हुआ है। केवल बीच में पदों के पहले-दूसरे चरणों को छ
 सीसरे को निम्न-तुल्यता तथा चौथे को टेक के दो चरणों के साथ म
 प्राप्त कर दिया गया है।

यह बात नहीं है कि छायावादी कवि ने ‘द्विवेदी-युग’ से कुछ
 ही नहीं; और यह आकाश-गति का-वि है। प्रारम्भ ‘द्विवेदी-मु
 अतुल्यता कविता लिखने की प्रवृत्ति छायावादी कवियों में भी प्रा
 दिखलाई पड़ती है। ‘प्रसाद’ की ने ‘प्रेम-पथिक’ में अतुल्यता
 का ही प्रयोग किया। ‘पन्त’ की ने ‘प्रिय’ को अतुल्यता छन्द
 लिखा। संस्कृत साहित्य में अतुल्यताकाव्य की पूर्ण प्रतिष्ठा है। दीर्घ।
 अतुल्यताकाव्य काव्य की संयोगात्मक प्रवृत्ति एवं विशिष्ट वाक्यों के

उसका प्रसार, इतना अन्तर्लगाव-मय एवं गुरु-गम्भीर हो उठता है कि उसकी अन्यानुशास-हीनता पर ध्यान ही नहीं जाता। हिन्दी के छायावादों युग में यह प्रयोग भी सफलता के साथ आया। 'प्रेम-वधिरू' एवं 'प्रिय' की अद्वैतान्विता इसलिए दृष्टि नहीं लगती कि इनमें इन अनुभूति-प्रण एवं संवेदनशील कवियों के हृदय की वेदना-व्यथा अत्यन्त सघन रूप से अव्यक्त हुई है, जिसकी गहराई में डूब कर चलने वाली पाठक की मादिका चेतना स्वयं प्रभाव-दीप्त हो उठती है। ऐसी मनोदशा में अद्वैतान्विता के प्रति पाठक प्रसन्न ही नहीं हो पाता, उसके ऊपर तो भावों की प्रगाढ़ता छापी रहती है। यदि इनमें चमत्कार की वृत्ति प्रधान होती तो ऐसा न होता—

‘इस पथ का दर्ददय नहीं है भान्त भवन में टिक रहना।

चलना होगा उस खोमा पर जिसके आगे राह नहीं।’

(‘प्रेम-वधिरू’)

भाव-व्यक्तता की सघनता में निम्न कवियों की अद्वैतान्विता का बोध ही नहीं होता—

‘शैवलिनी, लाओ मिलो तुम सिन्धु से,

अनिल, आलिंगन करो तुम ध्योम का !

चन्द्रिके, चूनों तरंगों के कंधे,

बहुगुणों, गाओ पवन बीजा यज्ञ,

पर हृदय सब भौंठि तू फंगाल दे,

कठ किसी निर्जन विपिन ॥ बैठकर

अधुनों की बाढ़ में अपनी पिछी

भग्न मायी को हुआ दे धौल-सा !

(‘प्रिय’)

‘कामादनी’ के सीता शार्ङ्गद हृदयों के अतिरिक्त ऐसे भी हृदय आते हैं जो ‘प्रसाद’ की भी मौलिकता के पूर्ण परिचायक हैं। ‘कामादनी’ के

समी छन्द उसके गुरु-गम्भीर वातावरण के अनुकूल ही प्रयुक्त हुए हैं। ताईक छन्द की प्रमुखता है। इसके अन्त में एक गुरु वर्ण होता है। इसी को 'लावनी' की लय में भी पढ़ सकते हैं। 'आल्हा' अथवा 'बीर छन्द' की लय भी लगभग यही है, थोड़ा-सा अन्तर पड़ जाता है। 'पिरहा' का भी इससे साम्य है—

ताईक—'द्वर्ण-शालियों की कलमें थी
दूर-दूर तक फैल रही।'

आल्हा—'हिम गिरि के चतुर्ग शिखर पर
बैठ शिमा की शीतल छाँद।'

लावनी—'एक तरफ की ही माया थी
कहो ब्रमे जड़ या चेतन।'

पिरहा—'पानी पीके भाव लौटा
मड़ा भया बहि, डाँके पर।'

थोड़ा भिन्न विरोध किया है,
माया भण्ड मोहर पर।'

जब कि 'ताईक' के अन्त में कम से कम एक गुरु होता है, 'आल्हा' के हर चरण के अन्त में आ होना आवश्यक है (वाचन होकर बस होकर, शिमा होकर पान बचाव)। 'लावनी' में लघु और गुरु के अन्त में किसी निश्चित क्रम से होने की अनिवार्यता नहीं। 'पिरहा' के अन्त में भी लघु और गुरु दोनों से गायन स्वर के बल पर काम करना लेने है।

'आल्हा' में दार्शनिक छन्दों में भी ताईक, बहुम, पागादुपक (मुंगार, कल्लाभा, रोना, लार और इनके विभिन्न रूप प्रयुक्त हुए हैं। 'पिरहा' और 'आल्हा' आदि लघु छन्द रचना में 'आल्हा' की जैसी पानी की 'बकला' की दिक्कत की है। 'पिरहा' लय में लगे का भी प्रयोग हुआ है। 'आल्हा' के अन्त में उने प्रयुक्त किसी वा है आल्हा—'द्वि वाच। नारद लोच आल्हा छन्द में है जो हर व्याख्ये का होगा है। आल्हा की

गीत राष्ट्रीय दृष्टि से विषम-भाविक छन्द में अन्तर्मुक्त होंगे । इनमें प्रारम्भ से लेकर अन्त तक प्रत्येक चरण में मात्राएँ समान नहीं होतीं । पदों की भाँति इनका टेक वाला पद छोटा भी होता है और बड़ा भी । इनका संकोच-प्रसार मावापीन होता है—

अ—'वे कुछ दिन कितने सुन्दर थे !

जय सावन-घन सघन बरसते इन नयनों की छाया भर थे !'

+ + + ('लहर' से—'प्रलय')

'अलि, कैसे चनको पाऊँ !

वे आँसू घनकर मेरे, इस कारण डुल-डुल जाते,
इन पलकों के बन्धन में मैं बंध-बंध पड़ताऊँ ।'

+ + + —('हरिन'—महादेवी)

'(प्रिय) यामिनी आगी !

अतस पंकज-रग, अरुण मुख, तरुण अक्षुरागी !'

+ + + —('निराला')

'नव है, नव है

नव-नव सुषमा से मंडित हो

धिर पुराण भव है

नव है !' —('पन्त')

+ + +

'देव, मैं अब भी हूँ अज्ञात !

आओ, घुम्बन-सी छोटी है यह जीवन की रात !'

+ + + —(डा० कर्त)

'आज मुझसे घोल बदल !

तम-भरा नू तम-भरा मैं

..... !' —('बचन')

ऊपर के गीत-उद्धरणों को देख पर्वतों चरणों से छोटी है। नीचे उद्धरणों की टेक पर्वतों चरणों से बड़ी है—

ले चल मुझे भुलाया देकर
मेरे नाविक घाँरे-घाँरे !
जिस निर्वन में सागर-लहरी
अंधर के कानों में गहरी
निश्छल प्रेम-धया बहती हो
तज कौलाहल की भवनी रे !

+ + + —‘प्रसाद’

‘तुम मुझमें प्रिय फिर परिचय क्या !
चित्रित तू मैं हूँ रेखा-क्रम,
मधुर राग तू मैं स्वर-संगम
.....’—(महादेवी)

+ + +

‘वन्धन कोई बांधे हजार पर रुक न सकी यह हृदय-धार !
बदगम है छोटा-सा ही मन
.....’ —(‘नेत्र’)

राष्ट्रियता के भावबोध में प्रधान अथवा अभिधान-गीत (मार्चिंग-सॉंग) भी लिखे गये हैं। इनमें उर्ध्व एवं श्रोत्र से भरे विराहियों अथवा स्वयंसेवकों की मनोदशा एवं उनकी गति की रूप का बड़ा ही सुन्दर सामंन्वय हुआ है। ऐसी कविताओं में नराच, पंचवामर अथवा नागाव नामक वर्यक वृक्ष की गति पायी जाती है। ‘प्रसाद’ की का निम्न प्रमाण-गीत इसका सुन्दर उदाहरण है—

‘हिमाद्रि-तुंग-शृंग से प्रचुम्ब-शुद्ध भारती !
स्वयं-प्रभा समुज्ज्वला स्वर्णशता पुकारती ॥

अमर्त्य आर्य-पुत्र हो हृद-प्रतिष्ठ सोच लो ।

प्रशस्त पुण्य पंथ है बढ़े चलो, बढ़े चलो ॥'

इस छन्द के प्रत्येक चरण में आण, माण, जण, राण, बाण और एक गुण होता है । एक लघु, एक गुण के क्रम से १६ वर्ण होते हैं । 'प्रकान्त संगीत' में 'वचन' की ने भी ऐसी एक कविता रखी है, पर उसमें गण-क्रम का पूर्ण निर्वाह नहीं हुआ है, वरन् मात्रा की ही गणना तक ध्यान रखा गया है—

'अग्नि पय ! अग्नि पय ! अग्नि पय !

पुछ हो भले लड़े,

हो पने, हो लड़े,

एक पत्र छौं भी माँग मत, माँग मत, माँग मत !'

प्रथम वक्ति में ही 'प' के स्थान पर गुण क्यों होने चाहिये वे । इस छन्द के साथ कठिनाई यह है कि इसमें लघु-गुण क्यों का एक सुदीर्घ क्रम चलता है । लड़ी बोली छन्द-शास्त्र के अनुसार 'ह्रस्व' और 'दाघ' मात्राओं का यथातथ उच्चारण करने के कारण वरीन शुरु-कवि इसमें प्रायः असफल रहे हैं और उन्होंने ठूँ के प्रवाह पर ही संतोष किया है ।

छायावादी कवि मात्र अपनी अनुभूति को नदीव स्रोतों स्थान देते आये हैं । उनकी कल्पना का दिगन्त विस्तार-प्रेम भी इसी मात्रानुभूति की प्रशान्ति के निमित्त ही आया है । उसने इस मात्रा-आधान्य के लिए छन्दों के साथ भी प्रयोग किये । मात्र के प्रचार स्रोत और उच्चारणता के आधार पर ही उन्होंने 'सख्छन्द छन्द' और 'मुक्त वृत्त' के प्रयोग किये । 'प्रताप' की ने 'लहर' के अन्त में 'मलय की छाया' और 'रोरिद का राज-रत्न-पंथ' जैसी कविताएँ लिखीं । 'निराला' की ने 'रमिल' के 'प्रथम लहर' में छन्दोच्छ्र, 'दिलीप-खण्ड' में 'सख्छन्द छन्द' और 'द्वितीय खण्ड' में मुक्त वृत्त की रचनाएँ लिखीं । 'पन्त' की ने भी अपनी 'आँसू', 'उच्छ्वास' एवं 'परिवर्तन' जैसी कविताओं में छन्द के दधन ॥ मुक्ति लेने का प्रयास

विता। जब तक वेरो मे मेरा 'दिनरी-गुण' तक बलिग करो मृत्यु
 मे जीव्य होती थी। छन्द के लिए किम्वद और कल्पना
 चायदक मानी गई है। छन्द के रो मे बरि के मान-बना
 गीला शब्द भी का-दृष्टि म आ बने है। विगम, विभिन्न मा
 और नये गुण प्रवाद के चापद मे मारी के छन्द भी लगे प
 भावनेही दायादा की बरिने मे छन्दों के इन कठोर रूपन के
 विरोध दिया। बदले बादगे रूपन के स्थान पर माल की छान
 को पक्षी और माद तथा मान के दान्तीय मान-बन को द
 बनाया। पर छन्द-मुक्ति हो रती मे दिग्गजों पढ़ती है।
 भार प्रसार के चापद पर नम्य लोटे बड़े तो प्रत्यक्ष होते है
 अनुमानता का स्थान गया था दे और कहीं-कहीं नये भी
 था है। प्रथम को 'रूप-छन्द छन्द' और द्वितीय को 'रूप-
 कहते है। 'निराला' को 'बागो मिर एक बार' कविता मन्त्र
 क्योंकि उनमें 'बाग', 'द्वार', 'उमार' आदि छन्दों के कुछ भी
 की वृद्धि करते चलते है। 'पन्ना' की 'उच्छ्वास' और 'आदि
 इसी कोटि की है। 'आदा' की के 'लहर' छन्द की छानि
 बरिनाएँ 'बुक वृत्त' मे गिनी बानो बारिपे, क्योंकि
 आग्रह नहीं है। 'निराला' की ने मनुष्य की मुक्ति की भी
 भी मुक्ति मानी और 'अनामिका' में उससे कथन-मर
 राह छोड़कर अध-विह्वल हृदय-कमल में आने का अनुरोध
 को ने 'पल्लव' के 'प्रवेश' में पृ० १२ पर हिन्दी में छन्दों
 पालन-भोह की तुलना सुन्दरता-वृद्धि के लिए चीन की
 बने पहनने शयवा कमर फतली रखने के लिए चुस्त
 क्रिया से की और इसे 'लक्ष्म-भूष' एवं 'अरुण' व
 अपनी कविताओं में चल-चकियों का भी प्रयोग किया
 विचार एक पारण में और एक वाक्य में न समाप्त होकर

में भी चलते रहते हैं और फिर वहाँ एक भाव-विचार समाप्त हुआ अथवा एक वाक्य पूर्ण हुआ, दूसरा ठीक वही से प्रारम्भ हो जाता है। 'प्रसाद' की 'प्रेम-पथिक' में ऐसा ही हुआ है। छन्दों की मुक्ति का अर्थ लय-मुक्ति से नहीं है। इन कवियों ने भाव-लय के अनुसार छन्द चुने और छन्दों को भाव के वचन के रूप में न स्वीकार कर भाव-सहायक के रूप में ग्रहण किया। शास्त्रोक्त छन्दों में भी परिवर्तन-परिवर्तन किया और एक-स्वराता को मिटाया। कुछ 'मुक्त छन्दों' में 'कवित्त' की लय का ग्रहण भी हुआ है, जिनमें कुछ वर्णों के जोड़ने-बढ़ाने से वैसा ही प्रचार मिल जाता है। कहीं-कहीं विभागीय छन्दों को लय भी ग्रहण की गई है। कुछ स्थलों पर एक दम गद्य का ही लय ग्रहण हुआ है; पर कलात्मक सौन्दर्य के साथ ही भाव सौन्दर्य की वृद्धि भी अपने सुन्दरता रूप में वही प्रस्तुति हुई है, वहाँ प्रवाह और अनुप्रास भी बड़ा स्थान आते गये हैं। 'जहाँ की कज़ी' और 'जागो फिर एक बार' जैसी कविताओं में 'स्वच्छन्द-छन्द' की जो छद्म मिलती है, हिन्दी में अन्यत्र वैसी नहीं दिखलाई पड़ी। साथ ही 'निराला' की इस विधा में बेकोड़ है। तब पूछा जाय तो स्वच्छन्द-छन्द का विकास अभी इन रचनाओं से आगे बढ़ भी नहीं पाया है। जो शुष्क पदावली और भाषाशुद्ध लय-योजना यहाँ मिलती है, उसे साथ ही सुनौती नहीं मिल सकती। भाव और भाव के सामर्थ्य की अपूर्व शक्ति 'जागो फिर एक बार' कविता में देखी जा सकती है, वहाँ कोमल और ओजोमय भावों के साथ भाषा का कलेवर बदलता चलता है। संक्षेप, हिन्दी में 'निराला' की भाषा-संगुम्फन-सम्पत्ति अद्वितीय है—

“जागो फिर एक बार ।

प्यारे अगाते हुए द्वारे सब तारे तुम्हें ।

अरुण-पंख, तरुण किरण

मड़ी खोजती हैं द्वार ।”

+

+

+

'समर में अमर कर प्राण
 गान गाये महासिन्धु से
 सिन्धु-नद-तीर वासी ।—
 सैन्धव तुरंगों पर
 चतुरंग चमू संग;
 सखा-सखा लाल पर
 एक को बदाऊंगा
 गोविन्द सिंह निज नाम बदाऊंगा ।
 किसने सुनाया यह
 वीर-जन-मोहन अति
 दुर्जय संप्रभु राग... ..।' ('परिमल से')

'पंचगवी-प्रसंग', 'महाराज बगसिंह की शिवाजी का पत्र' का रचनाएँ भी ■■■ दिया के श्रेष्ठ स्मृति-चिह्न हैं । इस छन्द में 'निराला' जी ने प्रगतिवादी रचनाएँ भी लिखी हैं । 'सिन्धु' पर लिखी गयी, 'छाया' में प्रारम्भ होनेवाली रचना भी अपने ढंग की अनूरी है । भाषा को संशोधित कर लिखी गई 'एक बार वस और नाच तू रसमा' भी 'बादल राग' जैसी रचनाएँ मर और छन्द के अनुक्रम सामर्थ्य का दृष्टि हैं । 'बादल-राग' में छन्द की लय से बादल का गर्वन, वन का भरभर-गति और तड़ित् का स्थिति कम्पन—सभी कुछ स्वभाव्य हो उठा ।

भूम-भूम मृदु गरज-गरज घनघोर
 राग अमर ! अमर में मर निज रोर !
 मर मर मर निर्मल-गिरि-सर में,
 सरित्-तटित्-गति-चकित पवन में
 मन में बिजन-गहन-जानन में
 जानन-जानन में, सब घोर बटोर—'

‘धँसता दलदल -

हँसता है नद खल खल

बढ़ता, कड़ता कुलकुल कलकल कलकल ।’

‘निसाला’ बी के छन्दों की नाद-योजना अपूर्व है। ‘प्रसाद’ की की ‘प्रलय की छाया’ नामक मुक्त-वृत्त में लिखी कविता भी अपनी कल्पना-कमनीयता और शब्द-योजना में अत्यन्त ऊँची है—

‘दूरागत घंरी-रव-

गूँजता था धीवरों की छोटी-छोटी नावों से।

मेरे उस खोबन के मालती-मुकुल में

रंग खोजती थी रजनी की नीली किरणें—

चसे हसकाने को—उसे हँसाने को । —(‘लहर’)

श्री ‘मानव’ बी ने अपनी ‘निसाला’ पुस्तक में ६ मुक्त-वृत्त की कविताएँ लिखी हैं। ‘मायी’ कविता में गद्य की लय है और ‘चन्दा’ में तो अन्त में व्यास के मार को धक्क करने के लिए एक-एक शब्द के चरण रखे गये हैं—

‘मेरी आँखों से बरस पड़े

टप !

टप !

असि ।’

‘श्रीरा’ का प्रारम्भ भी कथाश्रौं-ला एकदम गद्य के वातावरण में होता है। ‘महाभाषा’ का वातावरण अपेक्षाकृत अधिक भावनात्मक होने से मधुर है। ‘मानव’ बी के मुक्तवृत्तों में दैनिक जीवन का यथार्थ और कविता से अधिक सुपरिचित वातावरण मिलता है, पर इनमें कल्पना की सूक्ष्म उड़ान और पदों की प्रगल्भ-योजना नहीं मिलेगी। लगता है, जैसे मुक्त-वृत्त हमारे जीवन के पास आता वा रहा हो, गद्य की भी अपना देने के लिए।

भीषमंजीर मास्ती और नरेशकुमार मेहता आदि ने भी इस प्र-
 किये हैं, पर 'मास्ती' की छन्द में एक लय-प्रवाह और संगीत, कल्प-
 की भाँकी से सदैव मुस्कराता हुआ मिश्रण, जब कि 'पिछली'
 छायावादी एवं रहस्यवादी कविताओं को कविता न माननेवाले भी
 की की रचनाओं में विचार के विराम से ही चरणों का निर्माण हो-
 अतः उसमें लय की दृष्टि नहीं होती। 'प्रयोग'वादियों के अर्थ
 'अज्ञेय' की ने भी 'मुक्त-वृत्त' में रचनाएँ की हैं। इनमें गुणित
 शय्या तो नहीं है, क्योंकि वातावरण साधारण एवं दैनन्दिन जीवन
 पर इनमें केवल लय ही है जो भाव-विचारों के साथ घटती-बढ़ती
 है। इनमें 'छन्दत्व' का एकदम लोप है, इसी से ठूक और सानुप्र-
 प्रवृत्ति का पूर्ण परिष्कार है। ये रचनाएँ 'इत्यलम्' और 'हरी
 क्षण भर' के भीतर देली जा सकती हैं। आत्र के व्यक्ति-जीवन
 सता, दिग्गम्यता, विन्ता-मम्यता एवं मानसिक उलझनों का
 रचनाओं के छन्द में गूँव उठा है।

दौगला के 'नयार' आदि छन्दों के अतिरिक्त, इस बाद-
 संगरेज़ी के छन्द भी अपनाए गए हैं। यों तो चतुर्दश-नविय-
 युग' के उत्तरकाज से ही दिखलाई पड़ने लगती हैं और स्व-
 को ने ही प्रारम्भ में लिली हैं, पर बाद में जब 'प्रयोग'
 वैविध्य का आकर्षण प्रधान होने लगा, तो छ-
 उद्' के छन्दों का प्रयोग पड़ने लगा। उद्' की 'इबाई'
 हिन्दी में 'चतुर्दशी' के नाम से बहुत छायी। 'रचन'
 'प्रदुषाला' और 'हरिऔध' की ने 'चोले चौपदे' और
 लिखे। कई वर्ष पूर्व भी 'गुलाब' ने 'छाने' लिखे थे।
 भी ज्योतीलाल की गुप्त ने 'श्यामा' नाम से एक चतुर्दश
 स्रष्ट निरुनगण है। भी त्रिलोचन 'शास्त्री' ने भी गज
 मन्दर चतुर्दश-रस लिखी हैं। 'गुप्त' की भी चतुर्दश

विशेष आदि की बालार्पण प्रशस्त है और 'शास्त्री' भी में अन्तरानुभूतियों की शय्या। 'द्वायावाद' के 'तृतीय अध्याय' में छन्दों के विविध प्रयोग हुए हैं। इन सुप्रसिद्ध कवियों ने अपने छन्द-विज्ञान में चलचित्र-कला के गानों और लोक-गीतों से बड़ी प्रेरणा ली है। नवीन कवियों में भी रामभूनाथ सिंह में छन्दों की लय निहालने की अद्भुत प्रतिभा दिखलाई पड़ती है। 'द्वायावाद' के 'द्वितीय अध्याय' में भी 'कवचन' ने छन्दों की एक-संगत दूर करने में बड़ा प्रयास किया, जिसके परिणामस्वरूप नये कवियों का लक्ष्य विजय-शास्त्र न रहकर मायोरमुक्त 'लय' हो गयी। 'बली' तथा के देव उमर के गोलह चूलों वाली' जैसे छन्दों में लय की खोज करने वाले, 'रमयन्ती' के प्रेरणा भी 'दिनकर' भी ने भी 'द्वितीय अध्याय' में पर्याप्त छंद-वैविध्य प्रस्तुत किया। 'आम्र न लोने दूंगी बालम, मेरे अर्पित निहार बालम' की रेड पर गीत लिखने वाले भी नरेन्द्र शर्मा ने भी भाषों के अनुपरोध पर नये छन्दों की गढ़ने का प्रयत्न किया है। तीन-तीन चरणों के छोटे छोटे गीतों की रचना में भी 'कवचन' भी 'एकान्त संगीत' और 'निशा-निर्गमण' में काफी सफल हुए हैं। 'तृतीय अध्याय' में भी रामभूनाथ सिंह के अतिरिक्त सर्वश्री के० ना० मिश्र 'प्रयात', 'कोशिला', 'रंग', 'भारती', 'निर्व', बानकी बल्लभ शास्त्री, 'कश्यपेश' (प्रतापगढ़) विषयदेव नारायण झाड़ी, रामचन्द्र सिंह 'रमेश', महेंद्र, गिरधर रामदयाल एवं रमानाथ अग्रवाली ने नवीन स्वरों की खोज की है। 'भारती' की माया ही नहीं, छन्द-लय पर भी उर्दू की मधुर फुहार है। रमानाथ के स्वरों में चलचित्रों की प्रेरणा परिलक्ष्य हुई है। नवीन कवियों में सर्वश्री रूपनारायण शिवाजी 'प्रकाश', हरी मोहन, खीन्द्र 'प्रमद', 'किशोर' (विहार), नर्मदेवर, वीरेन्द्र मिश्र, रामदरश मिश्र, 'राजेश' (प्रयाग) 'नीरव', सुधाकर पाण्डेय, वैदरानाथ सिंह 'सेक' (विहार), भी हरि, 'परदेशी' (प्रयाग), ब्रजविलास, प्रमोदकुमार (बाग़ी), सर्वेश्वर (प्रयाग), 'अर्चिता' (पटना), 'सरोजेश' (गाजीपुर), 'मुकुनेश' (नोनपुर), 'दिवाकर', आदित्य वर्मा,

'कमलेश' गौड़, कैलाश वावपेयी (लखनऊ), 'मुग्ध' बनार्दनराय 'विमल', भवण कुमार, विद्याधर मिश्र (गोखपुर), इन्द्रमाल शुक्ल 'दिव्य' आदि गीतों के नये स्वस्कार हैं। श्री रू० ना० त्रिपाठी 'प्रकाश' ('घरती के स्तर'- 'माटी की मुमकान' में), रामदरश मिश्र और केदारनाथ सिंह आदि ने लोक-गीतों की गूँच और वातावरण से हिन्दी-गीतों को सजाने का अच्छा प्रयास किया है।

उद्गूँ में 'कृता' तो चलते ही थे, इधर 'प्रयोग' की प्रेरणा से 'मुक्त' लिखने में नव रसि प्रयास-शील-हुए हैं। किसी घटना, दरम्य अवस्था एवं अनुभूति पर अधिक से अधिक चार चरणों का एक या दो छन्द लिखने की प्रवृत्ति भी परिलक्षित हो रही है। गीत-रचना और उसका अधिकाधिक परिष्कार-संस्कार ही इस युग की विशेष उल्लेखनीय घटना है। इस युग में प्रगीतों का बहुत ही प्रचलन हुआ। युग-जीवन एवं चिन्तन की किम्वदन्तता के कारण कमकर महाकाव्य तो अधिक नहीं लिखे गये, नर हृदय की रागिनियों को गुँथाने के लिए 'गीत'—'प्रगीत' बहुत लिखे गये। जैसे 'मुक्तक', 'मुक्तक-प्रबंध', 'प्रगीत-मुक्तक', 'गीति-प्रबंध', 'प्रलय मुक्तक' और गीति-नाट्यों की भी रचनाएँ की गईं, पर प्रगीतों की प्रवृत्ति ही प्रधान रही। छायावादी युग में अन्य धारा के कवियों ने तो प्रबंध काव्य लिखे और 'प्रिय प्रवास', 'साकेत', 'पथिक', 'रश्मि', 'मिशन', 'सिद्धार्थ', 'मूरखदा', 'त्रिभुजादित्य', 'हल्दीपाटी', 'बोहरा', 'नल-नरेय' (पुरोहित प्रताप नारायण) 'कुण्डल', 'कुच्छेप', 'आर्षावर्त', 'अंगराग' 'रश्मि-रश्मी' जैसे प्रबंध-काव्य इसी युग के बीच आये, पर छायावादियों में केवल 'प्रसाद' एवं 'निराला' की ही इन दिशा में गण्यता मिली। 'प्रसाद' के 'प्रेम-पथिक' और 'महाराणा का महल' प्रबंध ही हैं और 'कामाग्नी' महा-काव्य है। 'पन्त' भी का प्रयास भी 'प्रथि' में प्रबंधात्मक ही है। 'निराला' भी ने 'द्वयसीदान' के अतिरिक्त 'राम की छवि-पूजा' और 'सरोज स्मृति' जैसी प्रबंध-अद्वितीय भी लिखी। डा० रामकुमार वर्मा

(‘एकलव्य’), ‘गिरौश’ की (‘तामक-वध’) और भी लक्ष्मीनारायण मिश्र के प्रबंध अभी सामने नहीं आये। पर प्रबंध-रचना इस युग की मूल प्रवृत्ति नहीं है। आत्म-व्यंजना की प्रेरणा इस युग के कवियों में प्रमुख रही, अतः वहाँ कहीं उन्होंने प्रबंध का सहारा भी लिया वहाँ गीतात्मकता और व्यक्तिगत अनुभूतियों की प्रसन्न शय्या प्रदान हो उठी है और कथा स्थानुभूतियों की ‘व्यक्ति-निष्ठता’ की धारा में उली में बह गई। स्वयं ‘गुप्त’ की भी ‘राकेल’, ‘यशोधरा’ एवं ‘द्वारक’ में प्रगीतात्मकता से प्रभावित हो गये हैं। गांधीवादी कवि भी सोहनलाल की द्विपेशी भी, ‘कुद्याल’ और ‘रासबदला’ में आत्म-व्यंजना से आच्छादित हो उठे हैं।

‘प्रसाद’ की ‘कामायनी’ भी भारतीय साहित्य-शास्त्र की अनुगामिनी नहीं, उसकी कथा प्रचलित और कवि की अनुभूतियों और रुचियों की सहगामिनी है। जीवन-समस्या की सूक्ष्म व्याख्या महान् सांस्कृतिक एवं दार्शनिक प्रयास, भारतीय जीवन की मूल-गत अभिव्यक्ति-रहि, चरित्र युग-संदेश और महा-परिचो की रहस्य-अवतारणा की दृष्टि से ‘कामायनी’ अक्षर्य एक महाकाव्य है। उसका बहिरंग मजे ही सास्त्रानुमोदित न हो और उसमें कवि की स्वसि प्रधान हो उठी हो, पर उद्देश्य की महत्ता एवं दृष्टि की विशालता के विचार से यह विश्व का एक श्रेष्ठ महाकाव्य है। ‘कामायनी’ का शिल्प श्रेष्ठ बड़ा व्यापक है। उसमें मानव-विकास के साथ-साथ मानवीय सम्पत्ता के विकास का भी इतिहास अंकित है। मनोवैज्ञानिकता तो अमृतपूर्व है। मानव-मन की विविध मनोशक्तियों का बड़ा ही मार्मिक विषण हुआ है। इसका समरसता पर आप्त ‘आनन्दवाद’ प्रसाद का महान् संदेश है। ‘कामायनी’ का कथा-रत्न अक्षर्य बड़ा सूक्ष्म और साधारण पाठक भी पकड़ से ऊपर है, पर उसका अन्तरंग अत्यन्त श्रेष्ठ है। आचार्य ‘हुस्न’ की ने उलझी जिन दार्शनिक असंगतियों का उल्लेख किया है, वे इस कारण प्रतिपादित होती हैं कि ‘गुप्त’ की ने उसे दर्शन का सैद्धांतिक निरूपण मान लिया है।

'कमलेश' गौड़, कैलाश बाबुपेयी (लखनऊ), 'मुग्ध' बनार्दनगार सिंह, भवण कुमार, विद्याधर मिश्र (गोरखपुर), इन्द्रनाथ मुखर्जी (दिल्ली) गीतों के नये स्वरकार हैं। श्री रू० ना० त्रिपाठी 'प्रकाश' (फरीदाबाद 'माटी की मुग्धदान' में), रामदत्त मिश्र और केदारनाथ द्विवेदी लोक-गीतों की गूँब और वातावरण से हिन्दी-गीतों को सजाने का प्रयास किया है।

उद्गम में 'कृता' तो चलते ही थे, इधर 'प्रयोग' की प्रेरणा से कुछ लिखने में नव कवि प्रयास-शील हुए हैं। किसी घटना, दृश्य वस्तु अनुभूति पर अधिक से अधिक चार चरणों का एक या दो छंद लिखे। प्रवृत्ति भी परिलक्षित हो गई है। गीत-रचना और ठोका-कविता परिष्कार-संस्कार ही इस युग की विशेष उल्लेखनीय घटना है। लक्ष्मी प्रसादों का बहुत ही प्रचलन हुआ। युग-जीवन एवं विज्ञान की लिखा के कारण बमकर महाकाव्य तो अधिक नहीं लिखे गये, राधा रागिनियों की गुँवाने के लिए 'गीत'—'प्रगीत' बहुत लिखे गये हैं। 'मुक्तक', 'मुक्तक-प्रबंध', 'प्रगीत-मुक्तक', 'गीति-प्रबंध', 'प्रलय' और गीति-नाट्यों की भी रचनाएँ की गईं, पर प्रगीतों की प्रतीति प्रचलन रही। छायावादी युग में अन्य धारा के कवियों ने तो प्रगीत लिखे और 'प्रिय प्रवास', 'साकेत', 'पथिक', 'रजन', 'मित्र', 'नित्य' 'नूरजहाँ', 'विक्रमादित्य', 'इन्द्रीपाटी', 'होरा', 'कमलेश' (पुरोहित प्रताप नारायण) 'कुणाल', 'कुश्चेत', 'आर्षादी', 'काल' 'रश्मि-रश्मी' जैसे प्रबंध-काव्य इसी युग के बीच आये, पर छायावादी केवल 'प्रसाद' एवं 'निगला' को ही इन दिनों में एकमात्र 'प्रसाद' के 'प्रेम-पथिक' और 'महाराणा का महल' प्रदीप्त हो रहे 'कामायनी' महा-काव्य है। 'पन्त' की का प्रयास भी 'प्रकाश' के प्रयास में है। 'निगला' की ने 'वलसीदास' के अतिरिक्त 'यम की हँसी' और 'सरोज स्मृति' जैसी प्रबंध-कविताएँ भी लिखीं। डा० पद्मनाभ

'कामायनी' की कथा इतिहास का महारा तो लेती है, किन्तु वह न तो मात्र ऐतिहासिक कथा-काव्य है और न दर्यन-निरूपण ही। 'कामायनी' की शैली प्रतीकान्तक है। वो 'कामायनी' के प्रतीकान्तक उद्देश्य को मूलकर, उसे दर्यन-बंध के रूप में ग्रहण करना चाहेगा, उसे बहुत-सी गुणियों की भ्रान्ति होगी। 'कामायनी' को प्रतीक काव्य मानकर ही वह उसकी दार्शनिक गूढ़भूमि को समझने का प्रयास किया जाएगा, तभी उसका वास्तविक रहस्य हृदयंगम होगा। प्रतीक में महारा लिया जाता है—उसका हृदय आलोक ग्रहण किया जाता है, स्थूलता पर निरुद्धने से उसका मर्म ग्रहण नहीं किया जा सकता।

'प्रगीत-मुक्तक' आत्म-व्यंजना-प्रधान होते हैं। इनमें छुट्ट मुक्तकों की भांति निर्ययच्छिन्नता ढूँढ़ना ठीक नहीं। यदि ध्यान-पूर्वक देखा जाए तो यह छायावादी गीत-काव्य दो रूपों में बाँटा जा सकता है—एक रूप वह है जिसमें भाव-प्रधानता होने पर भी गेयता होती है और उनमें एक टुक होता है जो हर पद के अन्त में एक समप्रधान वर्य के साथ दुहराई जाती है अर्थात् वह 'अन्तरा' मुक्त होता है। दूसरे प्रकार में अन्तरा या टुक का विधान नहीं होता। प्रथम को 'गीत' और दूसरे को 'प्रगीत-मुक्तक' कहा जाता है। 'प्रहार', महादेवी, 'बन्धन', डा० रामकुमार वर्मा, शुभभूनाथ सिंह आदि प्रमुख गीतकार हैं। 'पन्त' की प्रमुख रूप से प्रगीत-मुक्तक के लेखक हैं। गीत का अपेक्षा, प्रगीत-मुक्तक में संगीत और वैयक्तिकता कम होती है। 'आर्य' एक प्रलग्न मुक्तक ही है। 'प्रगीतों' में बाह्य विषय ही आत्म-व्यंजक अभिव्यक्ति होती है और गीत में आत्मानुभूतियों की। 'पन्त' की 'परिवर्तन', 'नौका विहार', 'बादल' आदि रचनाएँ सुंदर प्रगीत-मुक्तक हैं। 'महादेवी' की मात्र गीत-रचयिता ही हैं। गीतों में आत्म-व्यंजना, आनुभूतिक सत्यता, नव्यता, भावों की तीव्रता, गम्भीरता एवं एकाग्रता, रस-सिद्धता और निरापराध अभिव्यक्ति के साथ गेयता ही उत्कृष्ट गीत के प्रमुख लक्षण हैं। गीतों के

भी कई उपभेदों में विभाजित किया गया है, जिनमें 'संश्लेष-गीति', 'शोक-गीति', 'वीर-गीति', 'प्रतीक-गीति', 'विद्रूप-गीति' आदि मुख्य बड़े बा सकते हैं। 'संश्लेष-गीति' अंगरेजी के 'ओड' का हिंदी-रूप है, जिसमें किसी को सम्बोधित करके उक्तियाँ आती हैं। 'शोक-गीति' में कष्टों और शोक की प्रधानता होती है। 'वीर-गीति' में वीर-भूषा की भावना प्रधान होती है। 'प्रसाद' का 'महाप्रसाद' का महत्त्व और 'निराला' का 'कुलसी-दास', इसी कोटि में लिये जा सकते हैं। 'प्रतीक-गीति' में प्रतीकों के सहारे आत्म-व्यक्तता की जाती है। 'विद्रूप-गीति' में व्यंग्य और हास्य प्रधान होता है। 'निराला' की 'गर्म पकौड़ी' इसी कोटि की है।

'प्रसाद' की का 'आँख'—छंद बहुत दिनों तक आकर्षण-केंद्र बना रहा। बहुत से परजनों कवियों ने उसी में अपना प्राथमिक अभ्यास किया। आब भी वह 'सुधा' के 'प्रलाप' और 'प्रणय' तथा 'भुवनेश' के 'रोदन' में चलता चल रहा है। इसी प्रकार 'निराला' की का सख्छंद-छंद भी आज तक लिखा जा रहा है। प्रगीत-मुक्तियों में कुछ छोटे होते हैं और कुछ लंबे। छोटे प्रगीतों में पंक्त की अधिकता बकितार्ह है और लम्बे प्रगीतों में 'प्रसाद' की की 'अशोक की विन्ता' और 'दिनकर' का 'द्वन्द्व-गीत' गिना जा सकती हैं।

एत दुग में परंपरागत छंदों का प्रयोग एकदम लुप्त नहीं हो गया। भी ठाकुर गोरालधरसिंह सिंह जी ने बनासुरियों का को सहस्र सौंदर्य, लक्ष्मी शोली के कष्टों निकाला, उसका सर्वपाँ किलोप नहीं हुआ। कानपुर के 'सनेही', 'दिल्ली' आदि की छाया में वह भी पनपता रहा; 'सर्वभी 'अभु' 'मिलिन्द', 'निर्दोष' (मिलिन्द) खराब नाम, शिंदुपाल सिंह 'शिंदु' आदि के बीच से अभिव्यक्ति पानी हुई वह आज भी जीवित है। 'भोपड़ी' और 'सेवरी' के वाक्क 'दिवंगत 'अभु' ने भोपड़ी के आचारात 'भोप', 'भोहन के मुख से आली हुई, पावन माटी पदों की

होगी।' एकाग्रता के हाव भावों की शोखी और मात्र का नरण-विनाश
तनिक देखिए—

'जा, हट जा, बढ़ा भाया घनुघेर, तीर वियोग के मारनेवाला ।
मैं प्रिय की प्रिय मेरा रहा, फिर कौन तू पी-पी पुकारनेवाला !!'

'शिशु' की अपनी मातृज्जा में विलीन है—

'कौन-सा ममीरा मोरा बाल में लगाये,

जो कि बाल में दूँ कर 'घनश्याम' देख लेती थी।'

छायावाद-युग छन्दों के वचन के विरुद्ध कितना ही विद्रोही
रहा है, छन्द और भाव-लय का खाना ही समर्थक । इस प्रकार
छायावाद का छन्द-विद्रोह निरछन्द नहीं सछन्द है । वर कृत्रिमता,
नीरसता एवं एकस्वता का विरोधी है, छन्द के मर्म 'लय' का विरोधी
नहीं । इसी से अन्य युगों में भाव और छन्द की ऐसी समबद्धता इस भाषा
में किंचित दुर्लभ है ।

छायावाद और भाषा-संस्कार

सामाजिक परिस्थिति और सुगन्धितना में परिवर्तन के साथ-साथ, काव्य ‘शब्द’, काव्य के ‘रूप’ और अभिव्यक्ति-व्यवधि में भी परिवर्तन होता है। इसीलिए छायावादी कवियों को ‘दिवेदी-युग’ के प्राक्त भाषा की विरासत में भी अनुकूल परिवर्तन-परिवर्तन करना पड़ा। ‘दिवेदी-युग’ की प्रवृत्ति तर्क-प्रधान और स्थूल-बल-मुग्धी थी, अतः उस युग की भाषा भी विरले-पद्यात्मक, विचार-रस और सारी है। उनके सामने अपने लक्ष्य को देखते हुए विशेष कठिनाई भी नहीं आई। आर्य-समाज की बौद्धिकता के सहारे उन्हें जीवन-काल की किन अवस्थागत बाधा और स्थूल उपदेष्टात्मक समस्याओं का अनादरण करना पड़ा, उसके लिए उनकी अधिष्ठा-प्रधान इतिवृत्तात्मक भाषा पर्याप्त थी; पर जब ‘व्यक्ति-व्यक्ति’ की चेतना सीमतर हो उठी और समाज के परिवेश में स्थित व्यक्ति बाह्य परिस्थिति के प्रति अपनी प्रतिक्रियाओं और मानसिक क्रियाओं के उत्तमभाव के प्रति अधिक लक्ष्य हो उठा, तो उनकी अधिव्यक्ति के लिए उसे एक अधिक नमनीय, एहम-साकेतिक, चिन्तात्मक, और रंग-मयी भाषा की आवश्यकता पड़ी। ‘दिवेदी-युग’ में संस्कृत के तत्सम शब्दों के प्रयोग की प्रवृत्ति प्रबल हो ही उठी थी, छायावादी कवियों ने भी उसका तिरस्कार नहीं किया; हाँ, उसमें उसने चपन द्वारा मृण-घन अक्षर्य किया। अत्यन्त कठोर, लम्बे समास वाले पद और पुन-वर्तमान की आवेश-बहिष्ता में चले आये अवाध्यात्मक शब्दों को उसने अवश्य छोड़ दिया और काव्यात्मक, कोमल-मृण, मान-ध्वजक शब्दों को हँदकर अपनी कृतियों में स्थान दिया। छायावाद के प्रारम्भिक कवियों में अधिकांश संस्कृत-साहित्य के भी अध्यक्ता थे। ‘प्रसाद’ की के निर्बंध स्वयं इसके प्रमाण है। ‘निर्मला’ की ने भी संस्कृत-साहित्य का अन्धा स्वाध्याय किया है। ‘पुत’ की ने भी अपने व्यक्तिगत संस्मरण-सम्बंधी साहित्यिक लेखों में ‘गुर्वरा’, ‘मेघदूत’ आदि के अध्ययन और संस्कृत की कोमल-कान्त

पदावलियों के प्रति अपने आकर्षण का संकेत किया है। महादेवी श्री ने तो 'वेद' की श्रुत्याओं और 'सूक्तों' का भी अनुवाद किया है। इस प्रकार छायावादी कवियों ने काव्य-भाषा की रुढ़ता और गवाजगुहा में नवीन भाव-प्रभाव की स्मृति जगायी है। 'पन्त' और 'निराला' ने अपने 'पल्लव' के 'प्रवेश', 'गीतिका' की भूमिका और 'प्रकथ-प्रतिमा' के निकषों में भाषा की प्रकृति, भाषा-भाव-सम्बन्ध, शब्द-भाव-संगीत तथा भाषा-सम्बन्धी अपनी नवीन समस्याओं पर पर्याप्त प्रकाश डाला है। 'पन्त' श्री ने भाषा को भावानुरूप मोड़ देने के लिए, उनका मनोवैज्ञानिक शिक्का तथा उनके पर्यायों के सादृश्य-बन्ध-परस्पर भेद-प्रभेद पर भी विचार किया है। 'लहर' और 'बासु' के पर्यायवाची शब्दों द्वारा उन्होंने अपने मन्त्र को रच दिया है। अपनी 'प्रकथ-प्रतिमा' के पृ० २७० पर भाषा, और जातीय जीवन के साथ उनके सम्बन्ध को रच करते हुए 'निराला' श्री ने कहा है कि जब भाषा में भाषा-बन्ध जातीय जीवन या और इसलिये जब भाषा के बाद शब्द बोली का उत्थान हुआ, तो उसमें भी जब भाषा के जगत् जीवन विद्ध का होना आवश्यक है। यही उनका मतलब संस्कृत के उत्तम शब्द-कृतों के लक्षण-रूपों को प्रदण करने से है। छायावादी कवियों ने 'निराला' श्री के इस मत का उपयोग तो नहीं किया, पर उन्होंने लगभग शब्द-कृतों को प्रदण करते समय उसी की स्वीकार किया जो माधुर्य, संगीत और उच्च भाव-व्यवस्था के अनुकूल पड़े। इसी से कहीं-कहीं 'बासु' की जगह 'वान', 'दश' की जगह 'वन' और 'किरण' की जगह 'किरन' के प्रयोग भी मिलते हैं, पर उन्होंने अन्तिमोक्त-संस्कृत की शब्द-लक्षणा का ही अनुसरण किया है। शास्त्रीय परंपरा में उन्होंने रीति-वृत्तियों का पालन नहीं किया है। 'बोमन भावे' के स्थल पर भी न्युक्त वर्ण और 'पवन' शब्दों का प्रयोग कर दिया है। साथ 'निराला' श्री ने 'पन्त' श्री के वर्ण-प्रयोग का स्वीकृति की है। उन्होंने 'शीति' और 'वान' के अलग-अलग निर्देश के अन्तर्गत पर एक ही कविता का पद में भावानुरूप 'बोमन' और 'गहन',

दोनों ही वणों का प्रयोग कर दिया है। 'पंख' की 'परिवर्त्तन' कविता और 'निराला' की 'अनामिका' की-कविताओं, प्रगीत-मुक्तकों एवं मुक्त-छंदों में मली भाँति देखा जा सकता है। शब्दों द्वारा नाद-सृष्टि की प्रवृत्ति प्रारम्भ में बहुत दिखलाई पड़ती है। 'पंख' की 'परिवर्त्तन' कविता में 'जामुकि', 'हाथी' और 'मेव' के रूपकों के रूपों पर नाद-व्यञ्जना का नम्र-रूप दिखलाई पड़ता है। 'निराला' की 'बागों फिर एक घर', 'जुड़ी की कली', 'राम की शक्ति पूजा' में नाद-सृष्टि की अनुपम छटा प्रदर्शित हुई है। 'प्रसाद' की 'लहर' की छान्तिम सम्प्री कविताओं में भी यह नाद-प्रवृत्ति अत्यंत मनोरम एवं मसृण पद-शृंखला के साथ उपस्थित हुई है—

‘नन्दन की शत-शत दिव्य कुन्तला
अपसरार् मानों वे सुगंध की पुतलियाँ
आ आकर चूम रही अरुण अधर मेरा,
जिसमें स्वयं ही मुसकान खिली पड़ती।
नूपुरों की झनकार पुली-मिली आती थी
अरण्य अलकक की लाली से।
जैसे अन्तरिक्ष की अरुणिमा
पी रही दिग्गन्त-व्यापी संध्या-संगीत का
कितनी मादकना थी ?
लेने लगी झणकी में

सुल-रजनी की विश्रम्भ-कथा सुनती... - ...’ (‘लहर’)

‘प्रसाद’ की भी अमिथकित चेतना की मौलिकता का परिचय उनकी प्रभावना की आधुनिक रचनाओं से ही मिल जाता है। उन्होंने ‘आँख’ पर जो कवित्त लिखे हैं, उनकी कल्या-भोगलता, लाक्षिक भणित और मूर्तिमत्ता में एक ताकत है, इन रचनाओं में किसी दृश्य-विशेष को अपने दंग से कहने का प्रयास होता है। उष्मा-उत्प्रेक्षाओं में एक नवीन विच्छिन्ति और ‘अप्रभुत’-विधान में निजी निरीक्षण का पुट मिलता है।

‘आवे इठलात जलजात कैसों बिन्दु कैधों,
 कैधों सुजी सीपी माँहि मुछा दर
 फटी कंज-कोप तें चलोनि के सीकर तें
 प्रात-हिमकन तें न सोतल परस
 देखे दुग्न ऊनो, उपगत अति आनंद सौ
 जान्यो नहि जाय यदि कौन सौ हर
 नातो-नातो कड़ि रुखे मन को हरिन करं,
 परे मेरे आसूये पियूष तें मरम

‘अनाद’ की भाषा में उत्तार-वृत्ता (स्थूल साम्य से ही साम्य-विधान) का तत्त्व प्रारम्भ से ही पाया जाता है। निम्न कामना को नूपुर कहा गया है। मातृसमर्पणा में सामाजिक मुक्तो दिन प्रचार कायक बनती है और मन प्रार्थना से उत्पन्न कामना जानो में उभक्त बना है, इनको सामाजिक कितनी मार्मिक ‘कामना’ को ‘नूपुर’ कहकर भी गई है। कामना और नूपुर में कोई गूँल नाथ नहीं, पर नूपुर प्रचार और कामना के साम्य बिना नूपुर और अनुभूति का है—

‘जब करता है कभी प्रार्थना,
 कर संवर्जित विचार।
 तभी कामना के नूपुर को,
 हो जानी मनकार।’ —

‘अनाद’ को ने धारने लेन ‘व्यापार और छायावाद’ में लक्ष्य है। इन लक्ष्य की ओर लक्षित किया है कि “आत्मनः नूपुर प्रेक्षा काय स्थूल आधार में ही कुछ बिंबवता उत्पन्न करती है। आत्मनः जाने के अन्तर्गत में प्रवर्तित परतीकना आत्मनः ही प्रवर्तित है ही, नय काय बिंबवता आधारक वा।” इन प्रकाश करने की छानि-छानि के लिए उन्होंने मनीय छन्दों की

प्रयोग किया। इस प्रकार व्यापारों की दृष्टि द्रष्टु के वाद्य रूपाकार की अवस्था अपनी अनुभूति में आनेवाली सूक्ष्म व्यवस्थाओं की ओर रही। इसके लिए इन लोगों ने ब्रह्माओं और 'लक्षणा'-'ध्वजा' का आश्रित सूक्ष्म अभिव्यक्तियों की मूलाधार बनाया। इनमें एक ओर तो भाव में विश्रामकला आई और दूसरी ओर सूक्ष्म अनुभूतियों का ध्वजा हुई। विश्रामकला का व्यापार रचनात्मकियों की ओर सम्पादन है। वहीं नाद-स्वर-रस-गंधों द्वारा वस्तु-द्रव्य का स्वरूप निर्मित करते हैं, वहीं 'उपनाद-ब्रह्मा' पर आधारित सूक्ष्म-गान्ध-मूलक और प्रभाव-साध्याधित 'अनुभूति' द्वारा सूक्ष्म गुण-प्रभावों की सूक्ष्म अनुभूति करने में लिए फलद्रुप, गंध-मूलक, रस-मूलक और स्वाद-मूलक विधियों की सृष्टि करते दिग्दर्शक करते हैं। 'प्रवाद' कीने इस सांसारिकता की वाद्य उपाधि में हृदय की ओर प्रेरित होना कहा। इसी कारण संसार न होने से, पहले पहले इन रसों की भोगना-व्यवस्था को समझने में साधारण पाठों की ही नहा, पुराने संसारों के विद्वानों-आलोचकों की भी कठिनाई हुई। हमारे विशाल साहित्य में अभिधेय और व्यङ्ग्य-रसों की ही प्रधानता रही। सांख्यिकता का उठना अधिक उपयोग नहीं किया गया था। लक्षणाएँ एक ही प्रकार से प्रयुक्त होते-होते दृष्टि-भी बन गई थी। 'वनानंद' और 'ठाकुर' की सांख्यिक अभिव्यक्तियाँ, के रूप में ही रहित होकर जैसे वही एक रस — 'कवि-ठाकुर' दोनों के समझो वे ही। सति

सन्निवृत्ता के

भाषा ॥ हिंदू ऐसी साहित्यिक अभिव्यक्तियाँ छायावादी युग के पूर्व के साहित्य की मुख्य प्रवृत्ति नहीं। तब कहा जाय, तो हमारे यहाँ कन्वेंश भारतीय साहित्य में साहित्य-शास्त्रों के विवेचन-उदाहरण की बात छोड़ दीजिए, सर्वनामक साहित्य में लक्षणाओं के सौंदर्य का बहुत ही कम प्रयोग हुआ है। छायावादी युग में इनका कहा ही सुंदर और प्रचुर मात्रा में उपयोग हुआ है। इसी से इस युग की भाषा सबसे अधिक साहित्यिक है—

‘ओ मेरे प्रेम विह्वले, जागो, मेरे मधुवन में’—(‘आई’)

+ + + +

‘यह हँसी और यह आँसू, घुलने दे—मिल जाने दे;
बरसात नई होने दे, कलियों का खिल जाने दे!’—(‘वो’)
यही नहीं मुँह ठककर पड़ी (गुन) पीड़ाएँ सुमन-सी खिल पाँ—

‘हैं पड़ी हुई मुँह ठक कर मन की जितनी पीड़ाएँ,

वे हँसने लगीं सुमन-भी करती कोमल झँझाएँ’।—(‘वो’)

‘पन्त’ की की भाषा में साहित्यिक धैर्य सबसे अधिक मात्रा में पाया जाता है। उनके यहाँ ‘विचारों में बंधों की सँघ’ होती है और अधों में ‘उग होती है’। ‘वेदना के सुरीले हाथ’ होते हैं। ‘आँखों से उमड़कर चुपचाप बहता बही’ होती है। ‘निराला’ ‘गीतिका’ में ‘बहना के कानन की रानी’ से ‘मानव की कुसुमित वाणी’ करकर ‘मृदुपद’ आने की मनुहार करते हैं। महादेवीजी के पद भी ‘अंक-संछति से तिमिर में स्पर्श-बेला बाँध देने’ का उत्साह रखते हैं। उनके प्राणों से पीड़ा कुम्भित खन्दन-सी लिपटी रहती है। आँखों के आँसू ठबले होते हैं और सवके सरनों में सत्य पलता है—

‘दुस्समित्री निर्माण-उमद

यह अमरता नापते पद

बाँध देंगे अङ्क-संछति से तिमिर में स्पर्श-बेला’

+ + +

‘प्रिय जिसने दुख पाला हो
जिन प्राणों से लिपटी हो पीड़ा सुरभित चन्दन-सी
नृपानों की छाया हो जिसको ‘प्रिय’ आलिंगन सी
बर दो, मेरा वह आँसू
उसके घर की माला हो ।’

+ + + +

‘सब आँखों के आँसू चञ्चले, सबके सपनों में सस्य पला ।’

श्री मुमूक्षुमारी चोदान राष्ट्रीयता की कर्म में पाप से असहयोग
रने का आदेश देती है—

‘विजयिनी माँ के धीर-सुपुत्र, पाप से असहयोग लो ठान !’

अभिवादी ‘वन्दन’ भी भी ‘इस पार-उस पार’ में कैली लाक्षिकता
से काम ले रहे हैं—

‘एग देस जहाँ तक पाता है, तम का सागर लहराता है !
फिर भी उस पार सदा कोई हम सबको खींच बुलाता है !!
मैं जाऊँगा, तुम आओगे, कल परसों सब संगी साथी,
हुनियाँ रोती-थोती रहती, जिसको जाना है, जाता है !
मेरा तो जी जगमग होता, लख तट पर के हिलकोरों को !
पकाकी जब मैं पहुँचूँगा, मकधार न जाने क्या होगा !’

छायावादी कवि अन्त-प्रेरित और कल्पना-प्रवण हैं । उनके काव्य के
अन्तरंग एवं बहिरंग दोनों पर ही कल्पना का बड़ा प्रसार है । वे कल्पना
के सहारे आंतरिक अनुभूतियों, संवेदनों, मानस-प्रत्यक्षों एवं भावनाओं का
सन्तुलन, समन्वय, सामंजस्य द्वारा नव-विधान तो करते ही हैं भावों के सानु-
कूल सृष्ट, लय एवं शब्द-व्ययन में भी वे कल्पना से पर्याप्त रूप में प्रेरित
हैं । स्वप्न एवं वैयक्तिक अनुभूतियों को प्रभाव देते हुए भी उनकी कविता
में सामाजिक अर्थों एवं साहचर्यों का ध्यान रखा गया है । इसीसे इन कवियों
की भाषा में अस्पष्ट एवं-असामाजिक अनुक्तों (अश्लीलपरायण) की

धारण नहीं ली गई है। उनकी भाषा में अनंदार प्रतीकादि न ही हो, पर वे नामाबिक अनुबंध एवं पारंपरिक चेतना के अनुकूल कारण अनामाबिक और दृष्टि-रिचानक नहीं। उन्होंने विनय-वन्द के क्षेत्रों की शोच की और उनके नवीन और अद्भुत पदसुत्रों को प्र किया, किन्तु उन्होंने विनय-वन्द के द्वारे में ऐसी ध्यानादर्श का उद्गम नहीं की, जो समाज की मान्य नागवृत्तक रति के नवीन प्रतिकूल स्थिति छायावादी कवियों ने कर संस्कृत के नवीन और रसल शब्दों की शोच-नुना तो उसी सांदर्भ-चेतना की मूल मानकर की। उनकी दृष्टि में अपेक्षाकृत स्थूल, वायिक और दसुगदी मने ही रह पर दिवालीय नहीं रही। इसी से हमें 'प्रवाद' में कातिदासीय मृत्तार दृष्टि और मयमृति-गो अनुमृति-सांद्रता को मित्र बाती है, 'नि में मारवि-सा अर्थ-गौरव और 'दन्त' में वयदेव-सा भाषा-माहव कवियों की मनेरपरी कल्पना-दृष्टि ने दसुत्रों के अन्तर को छुकर, प्रेक्षित मानस-प्रायसों के अन्तःसंगोत की लय में ही, उनके शब्द-वि का प्रभाव बिदा है। इन कवियों के शब्दों में रूप, गुण एवं धनि सचित्र कर देने की प्रवृत्ति ने ही, इन्हें 'अप्रस्तुत'-विधान, रूप-विचित्र-सृष्टि एवं विच्छिन्ति-प्रकाश की ओर प्रवहमान किया है। 'प्रवाद' 'अद्वा'-रूप-वर्णन में आकार एवं गुणों की सचित्रता छायावादी मरीली का उच्च-विदु है। 'अप्रस्तुतों' का चयन और गुणों की उनकी कल्पना के दिग्बिषय का प्रतीक है—

‘नील परिधान बीच सुकुमार,

नुल रहा मृदुल अधनुला अद्वा ।

खिला हो ज्यों दिग्वली का फूज,

मेघ-यन बीच गुलाबी रंग ॥’

‘वषा की पहली लेखा कान्त,
माधुरी-सी भीगी भर मोद ।

सद-भरी जैसे चठे सलज्ज,
भोर की तारक-शुक्ति की गोद ॥’

उपमानों की अभिनवता और सौंदर्य की सूक्ष्म चेतना के उदाहरण-
स्वरूप निम्न-शैलियों पढ़ी जा सकती हैं—

‘माधवी निरा। की अलसाई,
अलकों में लुझते तारा-सी;
क्या हो सुने मरु अञ्जल में
अन्तः-सलिला की धारा-सी ।

+ + + +

रहती है किरनों के ऊपर
कोमल किमलय की छात्रन-सी,
स्वर का मधु निहवर रन्ध्रों में
जैसे कुछ दूर बजे बंसी ।’

‘निराला’ की ने वीणा-वादिनि से नय-रसर और नय-छन्द के साथ
नदीन लय की भी भांग की थी, न केवल अपने लिए बल्कि नदीन कविता के
कैल मात्र के लिए—

‘नव गति, नव लय, ताल छन्द नव,
नवल पंठ नव जलद मन्द रव
नव नम के नव-बिहग-भृन्द को
नव पर, नव स्वर दे ।’

‘पंत’ और महादेवी ने खड़ी बोली के काव्य-कलेवर को व्यंजना की
शक्ति से समुज्ज्वल किया है । ‘नौका-निहार’ कविता में कविवर ‘पंत’ द्वारा
प्रस्तुत ‘तन्वंगी, श्रीम-विरल गंगा का शुभद-चिप अपनी रुचकटा के लिये
दर्शनीय है—

‘शान्त, स्निग्ध व्योम्ना कज्जल ।

अपलक अनन्त, नीरव मूतल ।

सैकड़ शय्या पर दुग्ध-धवल, तन्वंगी गंगा मीधम बिरल,
लेटी है आन्त, क्लाम्त, निञ्जल ।’

काँस्ती-आथगती नौका का हृन्दन मौ निम्न शब्दों में अनुभाव है—

‘मृदु मन्द-मन्द, मन्थर-मन्थर, लघु तरणि हंसिनी-मौ सुंदर,
तिर रही ग्दोल पालों के पर’

कविवर ‘निगला’ की ‘दादल गग’ और ‘राम की शक्ति-पूजा’ जैसी कविताएँ नाद-व्यंजना की अनुभव निधि हैं—

‘भूम भूम मृदु गरज गरज धनघोर ।

राग अमर ! अम्बर में भर निज रोर ।

झर-झर-झर निर्झर गिरि सर में,

घर मरु तरु मर्मर, सागर में,

सरित्, तड़ित गति शक्ति पवन में,

आनन आनन में रव घोर कठोर,

राग अमर अम्बर में भर निज रोर ।’ (‘समित’ से)

‘राम की शक्ति पूजा’ में हनुमान-प्रेरित वायु का प्रलय-विष ‘हरन’ और ‘भाव’ दोनों ही हैं—

‘शत घूर्णावर्त, तरंग-भंग चटते पद्माद,

जल राशि-राशि जल पर चढ़ता, म्हावा पद्माद ।

तोड़ता धंघ प्रति सन्ध घरा, हो स्फीत-वध

दिग्विजय-अर्थ प्रति पल समर्थ बढ़ता समस्त ।’

प्रयांत पनी-काली खनी में दिवली की चमक सहसा रात की निद्रा में
चोंक उठने से बिठना साम्य रखती है । बिजली की चमक को सर्व-व्यप
हस्ता किरण निज विपणन एवं संवत्सराण्य है—

‘चौकी निद्रित

रजनी असंचित,

इयामल पुलकित कम्पित कर में दमक उठे बिजुत् के कंकण,

लाये कौन संदेश-नये घन !’—(‘महादेवी’)

नवीन और होमल-मसृण प्रतीकों तथा अग्रस्तुतों से महादेवी की कविता-मंजूरा ‘छवि-एर-दीप-शिखा’ की भाँति बगमगा उठी है। उनके शब्दों पर उनकी अनुभूति का पानी और भी छटा लाता है। पीड़ा को भी इतनी सुंदर एवं मधुर बना देने की शक्ति भीरा के बाद महादेवी की में ही दिखलाई पड़ी। अंतर यही है कि भीरा में अपनी लगन का उन्माद है अतः भाषा के भीने आवरण में वह स्पष्ट पड़ाई खप्ती दिखलाई पड़ती है, बिंदु महादेवी में वह संयम से मार्शित है अतः भाषा का कलात्मक पर उसे धींचे चलता है। दोनों की उक्तियों और भाव-प्रकाशन में दोनों के युग-परिवेश का प्रभाव स्पष्ट है। उभाव में स्त्री के प्रति परिवर्तित धारणा भी इसके लिए उत्तरदायी होगी। इसी से महादेवी की की वाणी में अधिक संयम, दुरास तथा सजगता है, क्योंकि भीरा अपने मोहन के दर-दर की भिलासिन हैं और महादेवी अपने प्रियतम की एकरूप पुकारिनी। भाषा में महादेवी की की कर्ष-ओबना नितांत समशील और आकर्षक होती है ‘नील’, ‘पाटल’, ‘रक्त’ और ‘सर्प’ उनकी कल्पना-शक्ति के अभिप्रेष हैं।

‘वस्तु’ में स्वर और व्यंजन-वर्णों का विवेचन करते हुए कहा कि स्वर ही काव्य-संगीत के मूल छन्तु हैं। उन्हीं पर भावना का स्वरूप निर्भर करता है। नाद-व्यंजना को छोड़कर जिसमें व्यंजनो का प्राधान्य होता है, स्वर ही भावनामिव्यक्ति में सदायक होते हैं। अपनी ‘वादल’ कविता के उद्धरण से उन्होंने भावनामिव्यक्ति में स्वरों के योग को स्पष्ट करते हुए कहा कि ‘इन्द्र वज्र सा आशा का छोर’ में ‘ता’, ‘धा’, ‘रा’, ‘का’ में ‘धा’ का स्वर आशा का फैलाव व्यक्त करता है और ‘दल-वल डल डुल वातुल चोर’ में सप्त व्यंजन-वर्ण चोर के वृत्त आने और उड़ा ले जाने का

श्यामा भंडित होना है। इन प्रकाश 'पन्त' की भी शब्द-मंथन के साथ
 वर्ण-मंथन की भी प्रणय की। श्यामापदी कवियों ने 'मिथिली मुगामा' और
 'मीनापदा काण्डा' के सामान्यार्थिक अर्थ में 'मीना' की कभी भी प्रणय
 नहीं किया, फिर भी माधवपार कर्म-बोझा की हृदय मिल ही जाती है।
 'मीतिवा' में 'मिथिली' में माद-मीनार का लक्षण प्रकट मिला है। अन्त-
 र्गत की भंडी की शिखी मान है—

‘कम-कम कर कंधार, प्रिय
 दिय-दिय रथ किछ्छी,
 गगन-गगन नूपुर कर-लाज,
 छोट रंछिणी,
 और मुगर पायल स्वर करे बार-बार!’

‘मेरे गीत और कला’ नामक निबंध में भी ‘मिथिला’ की जे ‘श, य, व,
 ल’ की धुति-कटु पोषित किया है और ‘पन्त’ की पर भी इसका आरोप किया
 है। लक्ष्म संस्कृत-शब्दों के प्रयोग-बाहुल्य के कारण ‘मीति-वृत्ति’-‘गुण’-
 पद्धति का शास्त्रानुसृत पालन इस युग का कोई भी कवि नहीं करता, फिर
 भी उनमें एक स्वच्छन्द मगीत है जो पुराचीनता और रुढ़ि का विरोधी है।

शब्द-प्रयोग में जहाँ इन कवियों ने शब्दों की प्थि और उनके भाव-
 परिवेश का अनुशीलन-परिशीलन किया है, वहाँ कभी-कभी शब्द-प्रदर्शन
 की वृत्ति से भी धर गये हैं। ‘मिथिला’ की जे नारी के सामान्य ‘मिथिली’-
 अर्थ में ‘तन्वी’ का प्रयोग कर दिया है (‘मीतिवा’ में)। ‘पन्त’ की जे
 ‘सूख-पार’ की वगैर ‘सूखापार’ शब्द प्रयुक्त किया है। ‘हरा’ की वगैर
 ‘दरियाला’, ‘लहर’ से ‘लहरीला’, ‘किरण’ से ‘किरणोला’ और ‘अग्नि’
 में ‘अग्नीला’ जैसे प्रयोग भी दिखाई पड़ते हैं। ‘पन्त’ की भी स्वच्छन्दता
 का बाद के कवियों ने अनुचित लाभ भी उठाया है। इससे जहाँ नये-नये
 शब्द और नवीन अश्लेष-भंगिमा के द्वार खुले, वहाँ भाव का प्रतिमान

मी बिगड़ा और नवीन मुक्त कवियों में लिंग-वचन के साधारण दोष साइस के साथ सामने आने लगे । पर आगे चलकर यह प्रवृत्ति परिमार्जित भी हुई और भीष्मभूषा सिद्ध, 'माखी' आदि में ये मूलों बहुत सुधर गयीं । इन कवियों ने हिन्दी के नियम पर संज्ञाएँ और विशेषण बनाने की प्रवृत्ति को संशय देते हुए संस्कृत के प्रत्ययों से अविद्य शब्द-रचना की प्रवृत्ति को निरुत्साहित किया । नये कवियों में गिरधर गोपाल ने उर्दू और संस्कृत के शब्दों से ऐसे लचीले विशेषण अधिक बनाये हैं । उनकी 'अग्निमा' की कविताओं में यह लोच प्रायः मिल आदगा । इसी प्रकार छायावादी काव्य में कुछ ऐसे मी विशेषण बहुत प्रयुक्त हुए हैं, जिन्होंने पहले तो नवीनता के नाते आकर्षक और ताज़गी का संदेश अवश्य दिया पर बाद में अति-प्रयोग एवं निबिदेयता के कारण अर्थहीन और पद-भूत मात्र बन गये । चिर, मधुर, रक्त, स्वर्ण, नभ, रे मन्दिर, अशान, तार, बीन, भँकार, अनन्त, असीम, आकुल आदि ऐसे ही शब्द हैं । नादात्मक दृष्टि से इन कवियों की शब्द-व्ययन में अपेक्षाकृत अधिक सफलता मिली है । पर वहाँ 'तम' के साथ 'दुमूल' (पन्त) और 'तमस्तु' (निमाला) जैसे प्रयोग होने लगे, वहाँ 'शब्दार्थ'-मर्मादा की अवश्य ही उपेक्षा हुई है । पर वहाँ इन कवियों ने संशयित होकर अर्थ और संगीत का एकान्व दर्शन किया है, वहाँ एक 'सुप्रयुक्त' शब्द 'काम-कुक्' बन गया है । 'दादल' कविता में 'कुमुद-कला' की 'दमनती-का' कहना खिन्ना व्यक्त है ! इसी प्रकार 'लालस' की लय में 'पन्त' की का 'लालस' शब्द बड़ा ही उपयुक्त बन गया है । 'लालसा-मरे' के स्थान पर 'लालस' का प्रयोग अधिक कला मय एवं काव्योपयुक्त है । संज्ञाओं के साथ विशेषण दे देना इस युग की सामान्य प्रवृत्ति है, एक वाक्य की बात को एक शब्द में कम देने की कला भी । चकित पुकार, कदनाद, कया, हिम अक्षर, आसौक-मजुर शोभा, शोभन रूप, मजुर भोर, सज्ज पीर, अलस हाथ, कल गान, दीवानी चोट, शिथिल स्मीर, कनक प्रमात, स्वर्ण विधान आदि सुख इस युग के काव्य में

परिता विकीर्ण मिलेंगे । कभी-कभी तो सारी बात विशेषणों में ही बह जाती है—

“प्रिय गया है लौट रात !

सजल घबल अलस धरण

भूक मंदिर मधुर करुण

चाँदनी है अशु-स्नात !”

—महादेवी

+ +
‘रात-सौ नीरव व्यथा, तम-सौ अगम मेरी कहानी ।’

‘प्रभाव’ और महादेवी के विशेषण अनुमृति-मय, ‘निराला’ के चिन्तनमय और ‘तंत’ के वैविध्य एवं विशेष-प्रेरित होते हैं । नवीन कवियों में भी शम्भूनाथ की कविताओं में विशेष अधिक नहीं प्रयुक्त होते; जो होते हैं वे अधिकांशतः क्रियाधारित होते हैं—यथा, ‘बाँहें बरदानी’ । भी ‘भारती’ भी के विशेषण अधिकांशतः रंग-रूप का आधारित होते हैं । विजयदेव नारायण शाही के विशेषण वर्षा से अधिक सम्बंधित हैं, क्योंकि उनमें वास्तु एवं भाव्य तत्व प्रधान है । वास्तुता ‘भारती’ भी में भी प्रमुख है । सर्वथा शम्भूनाथ सिंह, ‘विरव’ एवं गिरधरगोराज में बहुत एवं भरण की अपेक्षा स्वाद, गंध एवं स्पर्श तत्वों की प्रधानता है । इनकी इन कवियों का प्रभाव उनके विशेषण-प्रयोगों पर भी पड़ा है । मेरी समझ से विशेषणों का अधिक प्रयोग उन्हीं कवियों की भाषा में मिलेगा, जो हरष की प्रभाव-प्रतिक्रिया में भी अपना चिन्तन सजग रखते हैं । जो अनुमृतिवश में बिना ही पुल जाते हैं, उतना ही विशेषणों के स्थान पर वे संज्ञाओं और विशेषण-मात्र वाचक संज्ञाओं का प्रयोग कर जाते हैं । ‘ललार’ को चेतना हमें पहले दोषी है और ‘वस्तु के साक्ष’ होने का चेतना बाद की, क्योंकि रंग की चेतना के प्रधान वस्तु की चेतना होती है और तब उस वस्तु को रंग के साथ सम्बद्ध कर हम उसे ‘लाग’ कहते हैं । यही क्रम कविता में अस्मिन्वक्ति पर भी लागू होता है । अनुमृति एवं संवेग से

आन्ध्रज रणों में हम संशयो में सीधे कह जाना अधिक सहज पाते हैं । विशेषणों में अपनी बात कहने के लिए कुछ तटस्थ चिन्तन का अवकाश चाहिए । छायावाद की कवियों में 'पंथ' की अपेक्षाकृत अधिक बाह्य-चेता है, अतः उनमें विशेषणों का बाहुल्य है । मीरा की पीड़ा एकदम वैयक्तिक और अन्तर्मुखी है, अतः उसमें विशेषणों का प्रयोग बहुत ही न्यून मिलेगा । महादेवी अपनी पीड़ा के अन्तर्लोक में ही सीमित न रह बाह्य सृष्टि में भी उसका छोर डूँढ़ती है, अतः उनमें मीरा से कहीं अधिक विशेषणों का प्रयोग है । यों भी उनकी अनुमृति चिन्तन-पुष्ट होती है ।

ये कवि यहाँ एक ओर भाषा के क्षेत्र में संस्कृत की उत्कृष्टता का आलिंगन करते हैं, वहाँ दूसरी ओर आम-बोलियों एवं स्थानीय प्रयोगों की ओर भी उतरे हैं । 'छुपना' (छिपना), मथाना, आस पूजना, ओद (छाद), होले-होले, भावत, रैन, चहुँओर, रात, हुलास, दिग आदि शब्द इसके प्रमाण हैं ।

तत्पनता में 'निराला' की सबसे आगे हैं । संस्कृत के साथ-साथ अरबी-फारसी के उत्कृष्ट शब्दों की भी उन्होंने अपनाया है । 'राम की शक्ति-पूजा' और 'तुलसी दास' में उनकी भाषा का किशोरम रूप सामने आता है संस्कृत के छन्दों-का सुदीर्घ समस्त पद साधारण वाद्यों का झुका हुआ देते हैं—

'विच्युरित बह्वि रात्रीव-नयन-दत्त लक्षणा,
लोहित-मोचन-रावण-मद-मोचन महीषान ।'

'अस्मिन्' के साथ 'शीतल-च्छाया' विशेष्य संस्कृत-श्लोक का सुदृढ़ दुष्प्रमाण पड़ता है । 'निराला' की भी बाद की कविताओं में अरबी-फारसी के शब्दों का पद-तले-से प्रयोग हुआ है, जो अविचारित-व्यस्य-च्छिप् से प्रेरित है—

'चूँकि यहाँ दाना है
इसी लिए दीन है दीवाना है ।

धायाराद और भाषा-मं

सांग है, महत्ति है,
नगमे है, सात्र है, दिक्कार है और
शम्मा है, परधाना है,
नूँ कि यहाँ दाना है ।”

धायाराद के 'द्वितीय चरण' से ही ठडूँ का प्रयोग है और 'निगला' की ने ही प्रतिक्रिया में दूसरा धाया 'बचन' की ने भाषा के क्षेत्र में धायारादी काव्य को इन में एक ऐतिहासिक ध्यान दिया है। श्री आनन्दोचरण वन सारल्य और मुक्तोष्णा का ध्यान रखा है। बरानी, अरम बेहोशी, हीरान, रीतान, दर्द, इन्सान, निराग, बमोन, अरमान, दिल, दिमाग जैसे नियमति के व्यवहार में आने शब्दों को तो 'बचन' की ने ही प्रचलन दे दिया था। 'वृत्त' आकर प्रतिक्रिया की वृत्ति स्वरूप होने लगी है और अब संस्कृत या नवीनता के लिए नहीं भाषापुरोष और स्वामाविष्ठा के चाल के शब्दों का सुन्दर प्रयोग होने लगा है। मुदाबरे और स भी आने लगी है। भोशम्भूनाथ सिंह ने भी अरमान, बरानी, बेसुधी, शमादान आदि के साथ कसम, भाये पर, शान, लो बाना—आदि प्रयोग किये हैं। श्री 'भारती' तो ठडूँ के संज्ञा-विशेष और उनसे हिन्दी के ढंग पर नये शब्द गड़ने में बड़े ही सफल शिल्प फिरोबी ओड, शक्नमी निगाहे, मासूम नवर, बघों की विद-जैते उनकी भाषा-शैली की विशेषता है। ठडूँ के भीड़ी चारानी की मधुर भाषा में एक निराला बाँधन, अछूती भोगिमा और चरारी उकियो हसीन मायूमियत लाने में 'भारती' आब के कवियों में अपना सानी न रखते। विशेषतः जब उनका कुमार कवि कितो मोले 'भारती' की रंगीन कंठों ने

है, तो उनको भाग्य की चुदल देखने लायक-होती है। ‘अपनी होली की रात’ कविता में ‘प्रसाद’ भी ने धुली हुई चाँदनी की खिन्धता में तितली के पंखों के बिछलने की अनुमृति की थी—

‘चाँदनी धुली हुई है आज
बिछलते हैं तितली के पंख।

समूहस्वर, मिलकर बजते साज

भगुर कठती है तान असंख ॥’—(‘भरना’)

‘कविता की छायावाद’ की भी ‘अपायित कहनाओं, टेढ़े-मेढ़े शब्द-बालों, अरुण रूपों और उलके हुए जीवन-दर्शन की शिलाओं से ढँकी उदास बल-वरी की तरह कैद’ थी, छुड़ाने के लिए ‘आदम के सन्तानों के बीच से उठी’ ‘माखी’ की बाणी गा उठती है—

‘न फीरोज़ी ओठों पर बरवाद मेरी जिन्दगी !

गुलाबी पॉलुरी पर एक हलकी सुरमई आभा

कि ज्यों करपट बदल लेती कमी बरसान की दुपहर !

इन फीरोज़ी ओठों पर ।

—(‘हूँदा सतक’, पृ० १८४, ‘गुनाह का गीत’)

ग्राम-बोलियों का ‘र’ प्रायः लड़ी बोली में ‘ल’ बन गया है, यथा-बार (बाल), मुनहरी (मुनहली), रुपहरी (रुपहली) आदि । इधर फिर ग्राम बोलियों की सदन लय में फिर ‘मुनहली’ और ‘रुपहरी’ की जगह ‘हुनहरी’ और ‘रुपहरी’ का प्रयोग प्रियतर लगने लगा है—

‘ज्योति दिन की खो गई है,

रात दिन भर रो गई है,

नील नभ के श्वेत गिरि के शीश पर रेखा मुनहरी !

‘मुग्ध साधन की दुपहरी ॥’

—(‘प्रवाद’, अगस्त १९५२, पृ० १—‘शान्ति’ पृ० १०)

‘माखी की पुरवाई में सुरमुखी भी ‘शाही’ की भी भावुछा-सनी

भाषा की खुमारी भी छिन्नी ताजी है—

‘लहरा रहा है मुझ पर किस जिन्दगी का झोंकल ;
जो उठ रहे दगों में छवि के हजार बादल !
ऊँछ इस तरह जुवा दो कि न फिर मिटे खुमारी !
चलता चलूँ जहाँ तक बजती रहे ये पायल ॥’

(भी दिव्यदेव नारायण शाही—‘धून का छाग’)

तनिक हिन्दी के नये गबल-नसीब भी नर्मदेस्वर उदाध्याय का शिकना भी मुनिए—

‘सूने घर में दिया जलाऊँ तुमने बुरा किया ।’

भाषा की दृष्टि से अगर छायावादी काव्य-सैली पर विचार करें तो वह तीन प्रमुख रूपों में सामने प्रस्तुत होती है—(१) अप्रस्तुत—प्रधान एवं व्यञ्जनात्मक (२) पश्चात्तित एवं श्लिष्ट (३) सरल-सरल व्यञ्जनात्मक अप्रस्तुत-प्रधान शैली में प्रतीकात्मक प्रयोग, लाघविक यशता, चित्रात्मकता, ध्वन्यात्मकता आदि का पूर्ण उपयोग होता है। ‘प्रगाढ़’ की ने अपने निरर्थक ‘यथार्थवाद और छायावाद’ में बिसे ‘अभिध्विक की भंगिमा’ करते हुए ‘ध्वन्यात्मकता, लाघविकता, सौन्दर्य-मय प्रतीक-विधान तथा ठरवार-यशता’ में अन्तर्भूत किया है, वह अपने भीतर से मोठी के पानी की तरह आन्तर स्वयं करके भाव समर्पण करने वाली वाक्स्मयी अभिध्विक-छाया बड़ी संकेतार्थ ही है। छायावाद की इसी सिद्धिस्था के कारण इसे छाया की भाँति अरुण और टेढ़े नाक पकड़ने की प्रवृत्ति बरकर आमानित किया गया। उन्ही बात तो यह है कि बीसवीं शताब्दी और अनुमूर्तियों की गूढ़ मार्मिकता को उनके अभिगम अनुपलब्ध में ही भल्लभाने की प्रवृत्ति लम्बे छायावादी कवियों की सामान्य विशेषता है। इसी के परिणाम स्वरूप मनीन और भौतिक अप्रस्तुतों का सुन्दर संयोजन हुआ और भाषा में एक विविध तन्त्र के साथ साथ सुस्मातुमूर्तियों को अभिध्विक करने के सज्जित मार्ग का द्वार उन्मुक्त हो गया। वाचावृत्त

से प्राप्त प्रतीकों के अतिरिक्त नवीन प्रतीकों का विधान किया गया रूप और गुण-साम्य के आगे प्रभाव साम्य को प्राधान्य मिला । इन कवियों के आगे ऐसे स्थलों पर वस्तु विधान प्रधान न होकर उसकी मानसिक प्रतिक्रिया ही प्रधान होती है, इसी से वस्तु के रूपाधार और गुण की चेतना न भगाकर उन्होंने उनके द्वारा कलाई अनुभूति के पुनरानन्दन को ही अपना लक्ष्य बनाया । इसके लिए 'प्रसाद' की के शब्दों में कुन्तक के 'अतिक्रान्त प्रसिद्ध व्यवहार-सरणि' के अफलम्बन से उन्हें कोई भ्रमक न हुई । 'प्रसाद' की की 'कामायनी' के भद्रा-रूप-वर्णन के स्थल पर नवीन और प्रभाव-साम्य-मूलक अप्रस्तुतों की छटा कितनी मनोमोहक है—

‘हृदय की अनुकृति बाह्य चरार
एक लम्बी काया, समुक्त ।
माधु-पवन-कीदित ध्यों शिशु साल,
सुरोमित हों सौरभ संयुक्त’

+ + +

‘उप’ की पहली लेला कान्त,
माधुरी से भीगी भर, मोद ।
मद-भरी जैसे चढ़े सलज्ज,
भोर की धारक-शुक्ति की मोद ॥’

यहाँ अप्रस्तुत पूर्व-परिचित एवं परंपरागत भी है, यहाँ इन कवियों ने निरौपण-वक्रता एवं अभिन्न शब्द-सावित्र्य के द्वारा उसे नवीन अनुभूतियों से उज्ज्वल बना दिया है । ‘मनु’ ने भद्रा की देखकर पूछा—

‘कोन हो तुम वसन्त के दूत,
विरस पतझड़ में अति मुकुमार ।
पन तिमिर में चपला की रेख,
तपन में शीतल मन्द बहार ॥

नम्र की आशा-छिन्न मन
हृदय के कोमल कपि
कल्पना की लघु लहरी दि
कर रही मानम-हलचल

यहाँ सज्ज, चरना, नम्र आदि परंपरागत उ
रेत, आशा-छिन्न आदि शब्दों के लाक्षणिक द्वारा
कर उनके प्रभाव में एक नाकामी ला दी गई है। इन
एवं अन्य महा-शब्दों के द्वारा पुराने अप्रस्तुतों के व
रचना का परिचय लगा कर दिया है। ठग और प्रा
उतने नबोन न हों, पर 'व्यथा के तिमिर-वन' और कु
पद-प्रयोगों से अनुमृति का एक नम्र वातावरण उपस्थित
'चिर-विषाद-विलीन मन की, इस व्यथा के नि
में सपा-सी ज्योति-रेखा, कुतुहल-विकसित प्राण

महादेवी की के इस विराट चित्र में 'अप्रस्तुतों' का
देखिए—

अवनि अम्बर की कपहली सोंप में,
तरल मोती-सा जलधि जब काँपता—

'सूदन' के लिए 'सूल' और 'सूल' के लिए 'सूदन' अ
विधान 'धर्म' के लिए 'धर्मी' और 'धर्मी' के लिए 'धर्म', 'अंग'
'अंगी' और 'अंगी' के लिए 'अंग', 'आधेय' के लिए 'आप'
'आपार' के लिए 'आधेय' आदि के लाक्षणिक प्रयोग इसी प्रा
अन्तर्गत समाविष्ट हैं। रहस्यवादी वाक्य-धारा में यह सांकेतिक
बाती है और मात्र प्रतीक ही समझे जायेंगे।
में पराधीन नहीं

भौधा या राशि को किसने
इन काली जंजीरों से ।
मणि वाले फखियों का मुख

क्यों मग हुआ डीरों से !!! — ('छाँद')

परिसाधित एवं विलम्बित शैली में एक ही भाव-विचार को कई-कई पंक्तियों में मूललाभ पैदाते चलते हैं और वहाँ एक भाव-विचार समान हुआ जंजीर की कड़ी की मॉति दूसरा प्रारम्भ हो जाता है । 'प्रसाद' की के 'लहर'-संग्रह की अन्तिम प्रबंध-कविताएँ, 'निगला' की के कुछ-कुछ, 'दुलसीदास', 'राम की शक्ति पूजा', 'सरोज-स्मृति' आदि कविताएँ, 'पन्त' की की 'परिवर्तन' और 'स्वर्ण-धूलि' तथा 'स्वर्ण-किरण' की लम्बी नवीन रहस्यवादी रचनाएँ इसी श्रेणी में आती हैं । 'नामावली' में मनोमाधो के विष्णु वर्णनो में 'प्रसाद' की ने भी इसका उपयोग किया है । श्री सोहन-लाल की द्विवेदी की 'वातवदत्ता' और 'वितान-जैनी कविताएँ' भी इसी श्रेणी में आवेंगी । यह शैली अत्यन्त सुघेमल और सबग रीति ॥ सभी पदावलियों से भरित और अलंकृत होती है । छायावादी कविताओं का माया-जैभर इन्हीं पद-अलंकारों में देखा जाता है । ऐसे स्थलों पर विशेष-सुग्मों की छटा दर्शनीय होती है । भाषा अपेक्षाकृत अधिक संस्कृत-प्रधान, समास-सुक्त, सुदीर्घ पदावलियों वाली हो जाती है । इस शैली में 'निगला' की की दो प्रकार की रचनाएँ आती हैं । एक तो 'आगो फिर एक', 'झुड़ी की कली' और 'रोफाली-जैनी रचनाएँ' हैं, जिसमें मधुर एवं कोमल-कान्त पदावलियों की स्निग्ध-मधुर पद-शैली बड़ी ही मोहक होती है । नाद एवं संगीत की अपूर्व छटा दिखाई पड़ती है । दूसरे प्रकार की वे क्लृप्त, अति तत्सम-प्रधान एवं संयुक्ताक्षर-बहुल रचनाएँ हैं 'बो बीन तम के पार रे बदे' और 'राम की शक्ति पूजा' में अक्षर अपनी पूजा का शर्त करने लगी है—

“भाज का सीदण सर-विधृत छिन्न-कर वेग-प्रभर,
रात डोल सम्बरणशील, नील नम-गञ्जित-स्वर

छायावाद और भाषा-संस्कार

प्रतिफल परिवर्तित-व्यूह-भेद-कीराल-समूह—
राक्षस-विरुद्ध प्रत्यूह, क्रुद्ध कवि विषम हृद॥”

—(‘राम की शक्ति-पूजा’)

× × ×
‘कौन तम के पार (रे कह)
अतिल-पल के श्रोत; जल जग
गगन धन-धन-धार (रे कह)
गंध-न्याकुल फूल सर-सर,
लहर-कच भर कमल-मुख पर,
हर्ष-मलि हर स्पर्श-शर सर

गूल बारंवार ! (रे कह)

सरल-सहज शैली अत्यन्त सरल एवं अमिषा-मयान होती है। शन तो भाषा-वैभव का मोह होता है और न तत्समता की प्रतिक्रिया। इस बोलचाल के प्रभावक अर्थ-परिवेश वाले उर्दू के शब्द भी प्रदण किये जाते हैं। लोकोक्ति और मुहावरों का भी चुटीला प्रयोग होता है। छायावाद के परवर्ती कवियों ने ऐसी भाषा को अपनाया है। यह भाषा जनता के अधिक निकट होती है। सर्वश्री ‘बन्धन’ और ‘नेपाली’ इस शैली के लोकप्रिय कवि हैं। ‘नये पत्ते’ और ‘बेला’ में आकर ‘निराला’ को ने भी इसी को अपनाया। उनकी ध्यान की कविताओं में यही शैली प्रौढ़ रूप में आ रही है। ‘बाँधो न मान इस ठाँव बन्धु, पूछेगा सारा गाँव बन्धु’ जैनी रचनाएँ अपनी सादगी के लिए भी अधिक प्रमाण-पूर्ण और चुटीली बन गई हैं। बर्दा-बर्दा ‘निराला’ ने व्यंग्य का सहारा लिया है, इसी शैली की भविष्यी हुई है।

छायावादी युग की भाषा सारारणतः जन-भाषा से दूर एक शिष्ट-साहित्यिक भाषा रही है। उनके कवियों में जन-मोहन-कला की अपेक्षा साधारण की चेतना अधिक प्रबुद्ध है। वे पाठकों के पात्र उठाने के स्थान

पर पाठकों से ही अपने पास आने की आशा करते हैं। हमों से छाया-सुग की भाग्य-मंगिमा और अभिव्यक्ति-साधना का वास्तविक सस सच नहीं से पाते, उनके लिए संस्कार, मुद्रति एवं कला-चेतना बिम पाठक में बितनी ही अधिक वागरूक होगी, वह उतना ही प्रकट हो सकेगा। संस्कृत पद-बलियों के पुनरुद्धार के कारण पाठकों का संस्कृत के क्लृप्त शब्दों का भंडार भी विवर्धित और समृद्ध होना चाहिए। यही नहीं बल्कि अंगरेजी भाषा और उसकी अभिव्यञ्जनाद्यो (लाक्षणिकता) से बिशेष परिचित नहीं हैं, उन्हें भी कितने ही स्थलों पर मर्म-महसुस में कटिनाई होगी। अंगरेजी के कितने ही मुहावरे, पद, उक्तिर्पा और अभिव्यक्तिर्पा अविकल रूप में अनुदित कर दी गई हैं—स्वर्ण-विहाम, स्वर्ण-सुग, बीजन, का नवीन आभ्यास प्रारम्भ होना, बीजन के कंचन पृष्ठ पलटना, रक्त रात, स्वप्निल, मुसकान, स्वर्ण केश, बीजन-प्रमात, बीजन-संध्या, मेरे प्यार, ओ सौन्दर्य, प्रकाश बातना, बीजन में बौरह भलन्त देलभा आदि प्रयोग इसी प्रवृत्ति के परिणाम हैं। इसी प्रकार 'पीड़ा रूपी आग' न कहकर 'पीड़ा की आग' करने की 'व्यक्त-रूपक' शैली भी अंगरेजी से ही प्रेरित है। हिन्दी के इस-सुग में आपी लाक्षणिकता ने अंगरेजी भाषा की इस विशिष्ट प्रवृत्ति से पर्याप्त कृति लिया है। इसी प्रकार अचेतन प्रकृति के उपकरणों अथवा निष्प्राण पदार्थों और सूक्ष्म भावों को चेतन-रूप प्रदान कर देने वाली 'मानवीकरण' अलंकार की पद्धति, 'धर्म' या 'अंग' पर लगे विशेष्यो को 'धर्मी' या 'अंगी' पर लगाकर अर्थ देने वाली 'विशेष्य-विपर्यय'—अलंकार की शैली और नाद-विशेष की सृष्टि करने वाली विशिष्ट पदवली के प्रयोग से ही अर्थ की व्यञ्जना करनेवाली 'नादार्थ-व्यञ्जना'—अलंकार की अभिव्यक्ति—रीति, अंगरेजी के 'परलनी-फिनेशन', 'ट्रांसफर एपीथेट' एवं 'ऑनोमोरोपोइया' से ही प्रेरित हुई है।

छायावादी काव्य-पाद्य की भाषा में लिंग-ध्वन-लोकोक्ति-सम्बन्धी उच्छ्वसलताएँ, नवीनता के मोह में अतिरिक्त शब्दों की रचना, 'विलपता',

आध्यात्म और भाग-संस्कार

‘अनुष्ठा’ एवं ‘वृत्त-विशेष’ दोनों ही का अर्थ है। ‘वृत्त-विशेष’ और ‘अनुष्ठा’ तब से निर्मित होते हैं। दोनो दिग्दर्शकों का अर्थ है, पर इन सबके बाद ही ‘आध्यात्म’ हिन्दी-भाषी लोगों के विचार-विशेष का एक और रूप है, जिसमें नयी चीजों की कुमायवी की वृत्त की प्रतीति प्राप्त करने का स्वार्थ-प्रयत्न प्राप्त हुआ। उनके हृदय (आध्यात्मिक) और अन्तर्गतों के निरूपण, एवम् लौकिक-मार्गों की आध्यात्मिक और अन्तर्गतों के अन्तर्गत में चलनेवाले मार्गों का प्रति-पाद के विषय की भी शक्ति इस पात्र से प्राप्त हुई, वह पूर्व युगों में अज्ञात थी। ‘अनुष्ठा’ की भी वृत्त काव्यिक वैशिष्ट्य, महादेवी की भी आध्यात्मिक परिभाषणा, ‘अनुष्ठा’ की भी शक्ति-सीधी एवं तल-स्पर्शी भाषा-शक्ति, मोन्द शर्मा की ऐन्द्रियता, नेगली-हब-रहा-ता, राम-साय सिंह की परिवर्तितों पर आप्त-सवेदन-शीलता और ‘आध्यात्म’ की भी वृत्तना की वृत्त एवं आध्यात्मिक-तल-विषयों की भी भाषा के लिए आध्यात्मिक-शक्ति का अत्यन्त उदाहरण होगा।

छायावादो काव्य की कला एवं रचना-प्रक्रिया

कला काव्य का वास्तव पक्ष और भाव उसका अन्तर्पक्ष कहा गया है। 'अभिव्यक्ति' अथवा 'शब्द-रूप में भाषा का समुचित रूप' पाकर ही भाव साहित्य के क्षेत्र में आते हैं। इसीलिए गौरव स्थान देने और साधन रूप में ग्रहीत होने पर भी काव्य का कला-पक्ष उससे अनिभिन्न एवं अनिवार्य है। भाषा-शास्त्रियों का तो कहना है कि बिना भाषा के मानसिक रूप के विचारों की सत्ता हो नहीं बन पाती। अभिव्यक्ति-वादी कोचे ने तो 'अभिव्यक्ति' को ही कला एवं सफल अभिव्यक्ति का ही 'अभिव्यक्ति' माना है। वह 'अभिव्यक्ति' के साथ 'सफल' विशेषण भी जोड़ने को उद्यत नहीं। उसने कला-कृति को 'अभिव्यक्ति की अभिव्यक्ति' माना है और यहाँ उसने जाने-अनजाने कवि व्यापार एवं कौशल-क्षमता के लिए भी स्थान बना दिया है। विषय की मानसिक अभिव्यक्ति अथवा सहजानुमति जब भाषा का रूप प्राप्त कर बाहर प्रकट होती है, सभी काव्य-कला का जन्म होता है। आत्माभिव्यक्ति मानव की सहज प्रवृत्ति है। वह अपनी अनुभूतियों को दूसरों तक पहुँचाना चाहता है, पर विषय-बोध अथवा अर्थ मात्र कवि का लक्ष्य नहीं, परन्तु भाव एवं आत्मानुमति की पाठक में तदनुकूल-तदाकार परिणति उसका लक्ष्य है। इसके लिए उसे भाषा-रूप की प्रभावक शक्ति एवं 'प्रेम' को 'प्रेम' बना देने के प्रयत्न का भी सहारा लेना पड़ता है, किन्तु इसका अर्थ कदापि ऐसा नहीं कि वह परिछादन एवं रूप-भ्रष्टार ही इतना प्रधान हो जाय कि भावों की प्रेषणीयता ही सब बाध और पाठक अथवा श्रोता भाव-प्रभाव की अभीष्ट प्रेरणा एवं चेतना से दूर रहकर बाहरी सजा में ही कैसा रह जाय। कला काव्य का साधन है और अनिवार्य साधन है, पर साध्य नहीं। अतः कला की उपयोगिता यहाँ तक है, जहाँ तक वह अभीष्ट भावों की अभिव्यक्ति एवं पाठकों में तदनुकूल

भाषावाद की मान्य-मान्यता

प्रभाव-शक्ति में महत्त्व है। अभिव्यक्ति की यह शैली मानव-मानव में
विशिष्ट है, जिस प्रकार एक व्यक्ति दूसरे में दूसरे की छवि में
नहीं होता, उसी प्रकार किसी का चित्रण के मानने-समझने
अभिव्यक्ति करने का दृष्ट भी सर्वथा एक ही नहीं हो सकता।
'अव्यक्त' को 'व्यक्त' 'अज्ञान' को 'ज्ञान' एवं दुर्बोध्य अर्थात् को
एवं अनुभाष्य बनाने के मानवी प्रयास का प्रतिफल है। भाषा-निर्म
एक सामाजिक प्रक्रिया भी है, अतएव इसकी मूल्य के साथ जन-ज
सम्बन्ध सामाजिकता का भी अटूट सम्बन्ध है। भाषा का सामाजि
प्रक्रिया स्वीकार करने का यह कहना अर्थ नहीं है कि उसमें व्यक्ति-
'व्यक्तिगत' को कोई स्थान ही नहीं है। मनुष्य अपने वातावरण एवं
परिस्थितियों से अविच्छिन्न रहता है। उसके भावों ज्ञान-प्रसार एवं
अनुभूति-कोष पर इनका प्रभाव पड़ता है। यही बात भाषा ज्ञान के
सम्बन्ध में भी है। एक शब्द के एक सामान्य अर्थ को तो समाज के
सभी व्यक्तियों को मानना ही पड़ता है, पर उस शब्द के 'सादृश्य'
(Association), एवं उसके द्वारा द्योतित वदार्थ अथवा वस्तु
विषय में किसी भी दो व्यक्तियों के बोध और अनुभव विष की
क रेखा (उसकी प्रत्येक गति-भाषिमा) एकदम एक ही नहीं हो
ती। इसलिए भाषा 'अकल्प' को 'कल्प' एवं 'सूक्ष्म' को 'आमर'
का प्रयत्न मात्र है और इस प्रयत्न में जिस अंश तक जो कवि
होता है, उसकी कला उतनी ही अधिक महनीय है। प्रत्येक
इसी अभिव्यक्ति के लिए प्रयत्न करता है। उपरि-उद्धृत भाषा
मेव्यक्ति-सम्बन्धी सूत्र को ध्यान में रखने पर हम इसी निष्कर्ष
पहुँचते हैं कि उसके प्रयत्न अपने-अपने दृष्ट के होते हैं, भाषा एवं
व्यक्ति के क्षेत्र में किसी भी विधि-विधान की आवश्यकता नहीं
होती।

का निर्माण करता है। ऐसी अवस्था में अभिप्रा, लक्षणा, व्यञ्जना की उपयोगिता एवं ध्वनि-अलङ्कार तथा रीति-विषयक उपसमय (Convention) अपेक्षाकृत अधिक स्थायी मूल्य वाले मार्ग-मात्रा ही माने जायेंगे, इससे अधिक उनका महत्व नहीं।

साधारणतया निचार-विनिमय एवं बोध-सौन्दर्य के लिए हम 'भाव' एवं 'अभिव्यक्ति' अथवा 'विषय-वस्तु' तथा 'शैली' का अलग-अलग विवेचन कर लेते हैं, किन्तु वास्तव में काव्य की समष्टि-गत अनुमूर्ति ('सौन्दर्य' अथवा 'आनन्द' या 'प्रभाव' जो भी कहें) में इनकी अलग-अलग सत्ता का कोई आभास नहीं होता। ये तत्त्व अतिरेक अथवा सीमान्त की ओर प्रवृत्त होने पर ही अपने भिन्न अस्तित्व का आभास देने लगते हैं, व्यवहारतः कला-कृति के सौन्दर्य अथवा आनन्द की सृष्टि सामूहिक ही होती है, उसमें भाव एवं कला के द्वारा उत्पन्न अलग-अलग सौन्दर्य की भिन्न-भिन्न अनुमूर्तियाँ नहीं होती। इसी से वही काव्य और कला भेद और उसी चरम तक भेद, होते हैं, जिनमें जितने ही अधिक चरमों में इस अन्तरंग एवं बहिरंग का समन्वय-सामंजस्य सम्पन्न हो पाता है। अतिरेक एवं एकांगिता के कारण जहाँ यह सामंजस्य-सन्तुलन भंग हुआ, वही 'सौन्दर्य' एवं 'आनन्द' अथवा 'प्रभाव' पर ग्रहण लग जाता है।

छायावादी काव्य का एक सामाजिक पृष्ठाधार है। वह अपने समय एवं परिस्थितियों का एक जीवन-मुखी प्रतिक्रिया से प्रेरित है, केवल मौलिकता एवं विशिष्टता के लोभसे प्रचलित-प्रचारित कोई पैरान नहीं। अतएव जहाँ भाव-बोध एवं नवीन सामाजिक चेतना के द्वारा उसने विषय-परिधि का विस्तार किया, वहाँ अपने नवीन अनुमूर्ति-स्तरों को अभिव्यक्त करने की प्रयासों एवं रूप-योजना के क्षेत्र में भी उसने प्रचलित मार्ग से भिन्न, एक नवीन अभिव्यञ्जना-शैली को अपनाया। नये सामाजिक संघर्ष की नवीन समस्याएँ एवं नवीन रूपों दोनों ने प्रच-

मित्र-वध-शोभी के अनुगन्ताओं की बड़ी विषम स्थिति में ला मचा किया। हृदय की गहन से गहन अनुभूतियों के इनने स्वारस रस-विशेष एवं प्रशस्त व्यञ्जना के मिल-मिल आलोक में उनका अभ्यास नहीं था। 'सदैववाद' की रहस्यमयता एवं शौर्यनिर्गदिक बलाना विराट्ता को मगुल-साकार रूप-भीमा देकर, हमारी परवर्ती दार्शनिक चिन्ता-राश ने भक्ति की जो गहन शीतल अश्वास-झाया प्राप्त की, उसमें वह इस प्रकार रही कि उसकी अन्तश्चेतना में 'असीम' की जगह 'मभीम' और 'अरुण अपराध विगड् रस' के स्थान पर, 'रस' की अपेक्षाकृत सम्यक् स्थूलता प्रधान बन बैठे। कबीर की 'असीम भाव-साधना' को वे ऐतिहासिक भट्ठा भी न दे सकी और भीरा की मावुकता पर शंका-वाक करते हुए भी यह उसे आत्मसात् न कर सकी। 'रीति-कालीन' कविपं के स्थूल एवं भीमिष्ठ रस चित्रों एवं विचारकों की विस्तृत चेतना पर एक और कड़ी डाल दी। 'मारतेन्दु' जी ने उन लघु रस-चित्रों में भावों की नवीन ऊष्मा के रँग भरने का प्रयत्न किया, 'द्विवेदी युग' ने उसे रीति-कालीन विलास-पंक से शुद्ध करने के इतिवृत्तात्मक प्रयत्न में कुछ आदर्श-वाद एवं नीतिमत्ता के मंत्र-घेष से इतना स्वाभि-पिक्त किया कि उनका सङ्ग रंग भी धुल कर तूल श्वेत हो उठा। जब छायावाद ने उसे अपेक्षाकृत अधिक प्रशस्त बनाकर, उस पर फिर से भाव-रंजना की तुलिका चलाई, तो युगने संस्कारों के अभ्यस्त मेवों को उसमें 'रीति काल' की प्रच्छन्न पुनरावृत्ति दिसलाई पड़ने लगी और चारों ओर से लेखनी-लौहास्त्र भनभना उठे। येरे समय में, विषय-वस्तु से अधिक छायावाद की अभिव्यक्ति शैली की नवीनता से जग अधिक चकराये। अतः छायावादी अभिव्यक्ति-प्रणाली की कुछ शिष्ट प्रवृत्तियों की विवेचना आवश्यक है, यद्यपि 'छायावाद का जीव परीक्षण' नामक अध्याय में भी इसके कुछ पहलुओं पर प्रकाश-करने का प्रयत्न किया गया है।

छायावाद के प्रारम्भकर्ता एवं प्रकाश-स्तम्भ श्री वा० जयशंकर प्रसाद ने अपने 'यथार्थवाद और छायावाद' शीर्षक निबन्ध में 'छायावाद' के विभेदक लक्षण का निर्देश करते हुए कहा कि 'बाह्य वर्णन से भिन्न जब वेदना के आधार पर स्वानुभूति-मयी अभिव्यक्ति होने लगी तब हिन्दी में उसे छायावाद के नाम से अभिहित किया गया। रीति-कालीन परम्परा से जिसमें बाह्य वर्णन की प्रधानता थी—इस ढंग की कविताओं में भिन्न प्रकार के भावों को नये ढंग से अभिव्यक्ति हुई। ये नवीन भाव आन्तरिक स्पर्श से प्रेरित थे। साम्यन्तर सूक्ष्म भावों की प्रेरणा बाह्य स्थूल आकार में भी कुछ विविधता उत्पन्न करती है। सूक्ष्म साम्यन्तर भावों के व्यवहार में प्रचलित पद-योजना असफल रही। उनके लिए नवीन शैली, नया वाक्य-विन्यास आवश्यक था।' ('काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' पृ० स० ८६)। यह सूक्ष्म अभिव्यक्ति का प्रवास अथवा आन्तरिक स्पर्श क्या है? इसमें कोई सन्देह नहीं कि छायावादी कवि अन्तर्वादी अथवा चेतनावादी हैं, स्थूल रूप में वस्तुवादी नहीं। 'वस्तु' का चाहे जितना भी महत्त्व हो वह साधन-रूप में ही है वास्तव में 'भोक्ता' अथवा 'द्रष्टा' में प्रतिकल्पित उसका प्रभाव। यही प्रभाव हममें प्रवृत्ति-निवृत्ति अथवा आकर्षण-विकर्षण की सृष्टि करता है और यह आकर्षण-विकर्षण साहित्य और काव्य का मूल है। यह ठीक है कि वस्तु के बिना भावोद्बोध या कल्पनादेक हो ही नहीं सकता, पर उसका समर्क प्राप्त हो जाने पर अपना भाव-प्रभाव ही वह मूल है जो हमारा भागधेय बनता है। छायावादी कवियों ने इसी मूल को अपनाया है। द्रष्टा अथवा भोक्ता की परिस्थितियों एवं सीमाएँ भी इस भाव एवं कल्पना के उद्बोध को प्रभावित करती हैं, '... में कल्पना में ही अन्तर्भुक्त होकर, यो ... में ...' के आन्तरण हो जाता है।

परक पक्ष की ओर नहीं है। दीप को देखकर कवि की कल्पना एवं पूर्व-संचित संस्कारों (इम्प्रेसेशन्स) में भावात्मक सम्बन्धन हुआ और जैसे, दीपक की ओर से आँखें झूँद एवं उसकी मौखिक प्रत्यक्षता से अपनी चेतना को मोड़ कर कवि अपने भीतर ही सोचने लगा है कि आगे दीप किस प्रकार बढ़ता जाएगा और आगे क्या-क्या रमणीय दृश्य सम्भव होंगे— दीप की सुनहली रंजित प्रभा में अनुरक्त अल-बोचियाँ अब नृत्य करेंगी, फूलों के दृचों की छाया उसका पद झुम्बन करेंगी। गुप्त पक्षियों की नीरव स्मृति उसे गान सुनावेगी। इस अभिव्यक्ति में कवि की चेतना-वस्तु के प्रति सजग नहीं है, बल्कि वह आत्मनिष्ठ ही अपने ॥ भीतर अपनी कल्पना के सहारे अपनी निजी अनुभूतियों की चल-चित्र गलतियाँ का प्रसार करने लगता है।

‘भरना’ कविता-संग्रह की सर्वप्रथम रचना ‘भरना’ ही परीचर्याप है। भरने ने कवि की गुप्त अनुभूतियों को ही उद्घेलित कर भरने-सा बहा दिया और वर्षा से उसका भरना और ‘शैल का भरना’ ही नहीं, कल्पनातीत काल की घटना उसके छन्दबर्णन में उपस्थित हो जाती है। और अतीत के पटल पर एक क्षण में ही कल्पना एवं स्मृति के विपु-ल्यकार में, किसी के अपांग की धारा दिललाई पड़ जाती है। जो हृदय के रग-जल की भीति फूट चलती है—

‘प्रथम वर्षा से इसका भरना,
स्मरण हो रहा शैल का कटना,
कल्पनातीत काल की घटना,
कर गई प्लावित तन-मन साध,
एक दिन तब अपांग की धारा—
हृदय से मरना
यह चला जैसे रग-जल डरना।

ज्ञानावादा की काव्य-साधना

कलित प्रभाव, ज्ञानावादी काव्य-धारा की रीढ़ है। यद्यपि उन कवियों वस्तुनिष्ठ एवं आत्मनिष्ठ अभिव्यक्ति का विभेदीकरण करते हैं (रिलेटिव) ही है, क्योंकि काव्यकला में कार्य हुई अभिव्यक्ति कलातः कवि या रचयिता के भाव एवं कल्पना के ही रूप में आती है, चाहे वस्तुनिष्ठ वर्णन हो या आत्मनिष्ठ अभिव्यक्ति। आत्मनिष्ठा का इस प्रकार से बरी कार्य है कि वस्तु को अपनी दृष्टि करेता या रंग-रूप गौरा हो जाता है और उस वस्तु के विषय में उन्हें कवि की हृदयगत भाव-कल्पना प्रधान। 'प्रलाप' की को 'भ्रमना' कवि में ज्ञानावाद की विभेदक प्रवृत्तियों एवं विविधताएँ सर्वप्रथम शर्मा के सामने सजग-रूप में आईं। सं० १९६६ में प्रकाशित 'भ्रमना' के शुरुय संस्करण के २१ वें पृष्ठ पर प्रकाशित 'दीप' टॉपिक हरिप के निरलेख्य द्वारा यह बात और भी स्पष्ट रूप में समझी जा सकती है—

'गिरि संकेत में जीवन-सोता मन मारे चुप रहता था,
बलबल नाद नहीं था उसमें मन की बात न बरता था,
इसे जाग्रवी सा आदर है किसने भेंट पड़ा है,
आच्छल में सनेह बसा कर छोटा दीप जलाना है।
जला करेगा बलबल पर बहा करेगा सहरी में
नाचेंगी अनुगत धीपियाँ रंजित प्रभा मुनहरी में।
तटतट की ज्ञाना फिर उसका पैर धूमने आयेगी,
मुन शर्मा की नीरव स्मृति क्या उसको मान मुनरेगी,
बिसी माधुरी गित-भा होकर यह संकेत बनने को,
जला करेगा दीप, बसेगा यह सोता बह जाने को।
छोटा सा टॉपिक 'दीप' है, कला विभेदी युग्म वस्तुनिष्ठ
आत्मनिष्ठ के अनुसार इन्हें दीप की वस्तुवत्ता उसके द्वि-
धर्म, प्रकाश एवं उसके आलोक, आदि का वर्णन प्रस्तुत होत, न
उसे कवि को प्रार्थना 'दीप' को बसा कर देता एवं उसके आलोक

परक पक्ष की ओर नहीं है। दोष को देखकर कवि की कल्पना एवं पूर्व-संचित संस्कारों (इम्पेस्यन्स) में भावात्मक सन्दन हुआ और जैसे, दीपक की ओर से आँख मूँद एव उसकी भौतिक प्रत्यक्षता से अपनी चेतना को मोड़ कर कवि अपने भीतर ही सोचने लगा है कि आगे दीप किस प्रकार बढ़ता जाएगा और आगे क्या-क्या रमणीय दृश्य सम्भव होंगे— दीप की सुनहली रजित प्रभा में अनुरक्त जल-बीचियाँ अब दृश्य करेंगी, फूलों के बूँदों की छाया उसका पद सुम्न करेंगी। सुप्त पक्षियों की नीरव स्मृति उसे गान सुनायेगी। इस अभिव्यक्ति में कवि की चेतना-वस्तु के प्रति सजग नहीं है, बल्कि वह आत्मनिष्ठ हो अपने ही मातृर अपनी कल्पना के सहारे अपनी निजी अनुभूतियों की जल-चित्र शृंखला का प्रसार करने लगता है।

‘भरना’ कविता-संग्रह की सर्वप्रथम रचना ‘भरना’ हो परोक्षरूप है। भरने ने कवि की सुप्त अनुभूतियों को ही उद्बेलित कर भरने-सा बहा दिया और वर्षों से उसका भरा और ‘शैल का भरना’ ही नहीं, कल्पनातीत काल की घटना उसके अन्तर्जगत् में उपस्थित हो जाती है। और अतीत के पटल पर एक क्षण में ही कल्पना एवं स्मृति के विपु-व्यवहार में, किसी के अपांग की धारा दिखलाई पड़ जाती है। जो हृदय के हग-जल की मूर्ति फूट चलती है—

‘प्रथम वर्षा से इसका भरना,
स्मरण हो रहा शैल का कटना,
कल्पनातीत काल की घटना,
कर गई प्लावित तन-मन सारा,
एक दिन सब अपांग की धारा—
हृदय से भरना
यह बला जैसे हग-जल दरना।

छायावाद की काव्य-साधना

प्रणय-धन्या ने किया पसारा ।
कर गई प्लावित तन-मन साध ।'

'प्रणय-प्रभात' कविता में कवि प्रभात की मौलिक शोभा एवं करने से इतर शेष संसार के उल्लास के प्रति उतना प्रसुप्त नहीं, वह तो करने और सुनने, अपने मनोवेग मधुकर के गूँजने तथा आनन्द में ह्रास परीक्षा के सोनने के प्रति अधिक सजग है। उसके सामने वस्तुनिष्ठ भाव-कल्पना-निष्ठ प्रभात की शोभा में कमचूम हो रहा है। वह प्रकृति उनकी स्पष्टतः वस्तु-परक शीर्षकों वाली कविताओं में सर्वश्रेष्ठ दर्शनीय है। 'वसन्त की प्रतीक्षा', 'वसन्त', 'छिरण', 'विषाद', 'बाद की बेला', 'अर्चना', 'पौ। कौ।!', 'हंसी की रात' आदि उनकी कविताओं में कवि की अपनी भावना कल्पना-प्रधान है। 'वस्तु-विरण' तो आधार अथवा 'उद्गोचर'-मात्र।

'निराला' की 'सन्ध्या-सुन्दरी' पर्ये-सी धीरे-धीरे उतर रही है। उस कविता में सन्ध्या की वस्तुवत्ता के वे सामान्य पक्ष नहीं चित्रित किये हैं, जिन्हें जन-साधारण की आँखें नित्य देखती हैं। वह सन्ध्या की आँगन की साधारण सन्ध्या नहीं, बल्कि कवि 'निराला' की भावना एवं भावना से संवर्णित वह संध्या है जिसे कवि की अनुसृष्टि लेखनी ने अपनी कल्पना के रंगों से रंगकर 'पर्ये' बना दिया है—

'हँसता है तो केवल तारा

गुया हुआ उन घुघराते काले बालों से,
दय-राग्य की रानी का वह करता है अभिप्रेत ।
जसता को-सी लता, किन्तु कोमलता की वह कसी,
झाँझ-सी अम्बर-पथ से चली ।'

महादेवी जी की 'सौम्य' कवियित्री को निजी भावना की ही सौम्य है—

'नव इन्द्र-घनुष सा चीर महावर अञ्जन ले,
अलि-गु खेत मीलित पंकज-नूपुर, रुन मुन ले।
फिर मताने आयी सौम्य मैं मानो महीं !'

—('नीरजा')

कवियित्री की भावना-रचना में प्रतिकूलित आशय, यादल, रात एवं लारे आदि का समन्वित चित्र चित्रना आत्मनिष्ठ है—

'यको पलकें सपनों पर डाल
व्यथा मैं सोता हो आकाश !
झलकता जाता हो चपचाप
बादलों के डर से अचसाद,
वेदना की पीशा पर देव
शून्य गाता हो नोरथ राग
मिलाकर निर्यासों के धार,
गूंथती हो जब लारे रात
कहीं तारक-कृत्तों में देव
गूंथना मेरे छोटे प्राण-
हठीले मेरे छोटे प्राण !'

—('परिम')

इसी की वी भी कह सकते हैं कि इन रचनाओं में कवि बाह्य एवं स्थूल सौन्दर्य पर न आकर, बस्तुओं के भीतरी सौन्दर्य की पाठकों के सामने बिखेर देता है। बस्तु-पद से जो आन्तरिक सौन्दर्य कहा जाता है, वही कवि पद से उसकी आत्म-निष्ठ कल्पना एवं अनुमूर्ति की अभिव्यक्ति करी आसगी। दोनों में भेद केवल प्रत्यक्ष-विन्दु का है

है, जिसका अपने प्राकृत, भौतिक अथवा व्यक्ति-परक 'तदत् मानसिक रूप' में ज्ञाना न अनिवार्य ही है और न सर्वांश में सम्भव ही। व्यक्ति की अनुमृति के ज्ञानों की अनुमृति बनने अथवा कवि की अनुमृति के पाठक या श्रोता की अनुमृति बनने के लिए अभिव्यक्ति का सहारा लेना पड़ता है। अनुमृति स्वयं सृष्टिक अथवा अल्पकालिक होती है। रक्षादेश की सामर्थ्य प्राप्त करने या पाठकों को आनन्द-दायी बनने के लिए उसे स्थायित्व प्राप्त करना होता है। सम्बद्ध अभिव्यक्ति अपने समस्त निर्मायक सत्त्वों अथवा उपादानों के साथ उसे स्थायित्व प्रदान करती है। स्वयं व्यक्ति के अन्तर में होने वाली अनुमृति की भी कई अवस्थाएँ होती हैं। विम्व-ग्रहण एवं 'अर्थ-बोध' की विवेचना के साथ साहित्य-विचारकों ने कव्य में 'विम्व-बोध' को प्रधानता दी है। जब कहना के सहारे किसी वर्णित विषय का मात्र ज्ञान ही नहीं, बल्कि अन्तर में उसकी सचित्र अवस्थिति का भी बोध होने लगता है, तब वह विषय हमारी वृत्तियों का अनुरंजन करने लगता है। इस विम्व-ग्रहण अथवा विम्व-ग्रहण अनुमृति को कला-विवेचन में 'सहजानुमृति' कहा गया है। यह 'सहजानुमृति' 'स्वानुमृति' की प्राथमिक कान्धोपयोगी स्थिति है और सफल कवि या कलाकार के मानस में यह जितनी ही स्पष्ट एवं प्रभविष्णु होगी, उसकी कान्धोपयोगिता भी उतनी ही प्रभावक एवं मार्मिक। विषय की इस सहजानुमृति में विचार का कठोर शासन नहीं होता, पर यह भी नहीं कहा जा सकता कि विचारों का प्रत्येक दशा में पूर्ण बहिष्कार ॥ होता है। उसमें विचार की अपनी स्वतंत्र एवं निरपेक्ष स्थिति नहीं होती। यह उसी में क्लिप्त रहता है। उसका प्रथम लक्ष्य भी भावानुमृति करना एवं किसी के प्रति संवेदना ही पैदा करना होता है, स्वतंत्र रूप से चिन्ता देना नहीं। इस सहजानुमृति का विषय चर्म-चक्षुओं के सामने आयात्-प्रसून रूप व्यापार भी ॥ रहता है और कभी का देखा सुना मानस में शक्ति प्रभाव-संस्कार भी। सहजानुमृतिशैली न केवल पाठक, बल्कि कवि

के हृदय में भी सौन्दर्य-भावना के वातायन स्वोन्मत्त होती हैं। कवि य
कलाकार के मानस में विषयानुमूर्ति को प्रथम स्थिति एहवानुमूर्ति है।
दूसरी स्थिति में, मन और शरीर पर उसके विचार संचित होने
लगते हैं और तीसरी स्थिति ध्यान पर उस अनुमूर्ति का सामा-
निक पक्ष प्रबुद्ध होने लगता है और विचारों की सत्ता अधिक परि-
स्फुट होने लगती है। अनुमूर्तियों का यह स्थिति-क्रम गीत प्रधान
छायावादी काव्यधारा में पर्याप्त रूप में देखा जा सकता है।

कवि को अन्तर्दृष्टियों को जगाने के लिए यह आवश्यक नहीं है
कि तत्पक्ष उसके सामने स्थूल 'विषय' ही हो। अनेक अन्तर्दृष्टि
कारणों से मानव-मनोविज्ञान की रहस्यमयता में, उसकी पहलू की सचित्र
अनुमूर्तियाँ जग पड़ती हैं। प्रत्येक दशा में यह स्पष्ट रूप से कारण भी
नहीं जान पाता। कभी-कभी स्मृति आते ही समस्त पूर्व दृष्ट दृश्य
कल्पना में साकार हो उठते हैं और फिर उस दृश्य के अनुकूल अन्तर्दृष्टि
भी प्रवर्धित हो उठती है। छायावादी कविता में स्मृति द्वारा कल्पना में
आनीत ये ही पूर्वानुमूर्तियाँ सबसे अधिक अभिव्यक्त हुई हैं। इसी को
वर्द्धस्वर्ध ने 'हमोशन रिकालेक्टेट इन ट्रेन्सिलिटी' अर्थात् 'उद्दे-
प्रशान्ति की दशा में पुनरानीत भाव' और उनका 'पुनरिचिन्तन' कहा
है। यह के एकान्त कोण, किसी एकाकी स्थान अथवा निशा की तमो
छाया में बैठे कवि के मन में उमड़ने वाली यही अनुचिन्तित भाव-प्रभा
परंपरा, छायावादी स्फुट कविता एवं गीतों में अधिकारतः अनुवर्द्ध
हुई हैं। उनके सामने स्मृतियों एवं संचित अनुमूर्तियों का जाल अत्यंत
होता है जिनके बीच उसकी व्यक्तिगत आशामिलाया एवं निजी मुल-
स्वप्न उभरे होते हैं। मातृक एवं कल्पनाशील मानस में यह क्रिया
अपेक्षाकृत अधिक बलवती होती है। 'प्रसाद' जी की पूर्वानुमूर्तियों के
पुनरिचिन्तन में यह भाव-प्रवेग अन्य कवियों की अपेक्षा तीव्रतर होता
है। यही कारण है कि उनके गीति-काव्य एवं 'कामायनी' में भावों का

ऐसा सपन वातावरण उपस्थित हो जाता है। सरोवर के मूल से उठने वाले पौधारे की भाँति 'प्रसाद' के अनुचिन्तन में जागृत भाव-उत्सखारी कविता को आच्छादित किये रहता है। 'निराला' की कविताओं में दार्शनिकता के कारण विचारों का प्रभाव प्रधान हो जाता है, किन्तु प्रसाद की कविता में जहाँ कहीं परिधिस्थिति-वश ऐसा हुआ भी है, वहाँ विचार ही इतना संगीतमय एवं भाव प्रभावित हो गया है कि उसकी दृढ़ता ही धुल जाती है—

"चातक की चकित पुकारें, रयामा-ज्वनि परम रसीली,
मेरी करुणाई कथा की दुफकी आँसू से गीली।
अवकाश भला है किसको सुनने को करुण कथाएँ,
बेसुष जो अपने सुख से, जिनकी हैं सुप्त व्यथाएँ!
खाली न सुनइली सन्ध्या मानिक-मदिरा से जिनकी,
वे कब सुनने वाले हैं दुख की पड़ियों भी दिन का।
अलियों से आँख बचाकर जब कमल संकुचित होते,
घुँघली सन्ध्या प्रत्याशा, हम एक एक को रोते।"

—('श्रीर')

उपर्युक्त पंक्तियों में योजित साम्य-वैषम्य-विधान के बीच से, अनु-मृतियों का एक कूहर-मय वातावरण-का उठता हुआ दिखाई पड़ता है। निम्न पंक्तियों में विचारों का संगीत भी सुना जा सकता है—

"मुक्ति जल की यह शीतल भाड़, जगत् की व्याप्ता करती शान्त,
ति.भर का हरने को दुख-भार, तेज-अमितम अलौकिक कान्त।
देव-कर से पीड़ित विषुध्य प्राणियों से कह ठठा पुकार—
तोड़ सकते हो तुम भव-बंध तुम्हें है यह पूरा अधिकार।
अरी वरुणा की शान्त कछार !
तपस्वी के विराग की प्यार !"

—('लहर')

‘मिताता’ की बौद्धकता दार्शनिकता की शोक-भरी बाढ़ी में मानो के बहुत ऊपर उठ जाती है और साधारण पाठक तो संगीत के ही लय आनन्द में उलझ रह जाता है—

“परिचरित समय का
यह रूप — रसास्वाद
घोर छन्द — मन्त्र
इन्द्रियों का चारम्भार बहिरागमन,
म्यलन, पतन, ज्ञयान-एक
अमृत्य जीवन का.....

महामोह,

प्रतिपद पराजित भी अप्रतिहत बढ़ता रहा,
पहुँचा मैं क्षण पर.....!”

महादेवी जी की अनुभूतियों सदैव चिन्तन के एक व्यापक आधार पर चित्रित हुई हैं। कुछ आलोचकों को इसी से, ऐसा लगता है कि उनमें दार्शनिक आशेष प्रधान हो उठता है, पर वस्तु-रिपत्त तो यह है कि जो जितने ही व्यापक बौद्धक चित्रणपर लक्ष्य होता है, उसकी अनुभूतियों भी उतनी ही व्यापक एवं सीमातिक्रान्त होती हैं। श्रीपाल की ओर दृष्टि होने से यह सीमातिक्रान्त व्यापकता सभी महान् कवियों में दिखाई पड़ती है। ‘रघुवंश’ महाकाव्य के अन्त और हनुमत् की मंदर-प्रदक्षिणा के अवसर पर सतम सर्ग के चौबीसवें श्लोक में महाकवि कालिदास ने उस दम्पति की उपमा ध्रुव के चारों ओर परिक्रमा करते ११ दिन से की है—

“भ्रदक्षिणप्रक्रमणात्कृशानोरुर्दक्षिणान्मिथुनं चक्रसे ।

मेरोरुपान्तेष्विव वर्तमानन्योन्योन्यसंसक्तमहस्त्रियामम् ॥”

कुछ सीमित एवं अपेक्षाकृत छोटा चित्र देने से कान्तता भले वह

जाती, पर अपेक्षित महत्ता न आती, अब सीमित वस्तु, श्रौदात्म्य के विशेष क्षणों में इतनी व्यापक चित्र-पट्टी पर आलोक्षित हो उठती है तो जीवन की असीम अनुभूतियों का चित्रण यदि सीमा को डुबो उठे, तो आश्चर्य क्या !

‘दुख अतिथि का धो चरण-तल,
विरध रस-मय कर रहा जल !
यह नहीं कन्दन हठीले,
सजल पावस मास रे कह !’

—(महादेवी)

जब अनुभूति अपनी प्रशान्त अवस्था में होती है, तब कभी-कभी उसे जगाने के प्रयत्न में कवि उस विषय को भी यदिकश्चित् चिन्तित करने लगता है, जिससे वह अनुभूति पहले-पहल आग्रत हुई रहती है। अति-कांशतः ऐसी चिन्ताकन की स्थिति में अनुभूति में तीव्रता अधिक नहीं होती। अनुभूति के तीव्र आवेग में कवि को विषय-वस्तु को चिन्तित करने का अवकाश ही नहीं होता। जहाँ कवि अपनी मान्यता-विशेष या आदर्श-विशेष से प्रेरित होकर लिखता है, वहाँ विचारों की क्रिया के भी परिचायित होते रहने से, अनुभूति अधिक तीव्रता नहीं प्राप्त कर पाती। यहाँ मैं पाठक के मानस की नहीं; रचनाकर कवि के मानस की बात कह रहा हूँ। कवि की प्रेरक वस्तु पाठक के लिए ‘विभाव’ बनकर भावों के उद्घोषन में सहायता अवश्य पहुँचाती है, पर कवि के सामने जब उस प्रेरक वस्तु का रूप प्रधान होता है, तब वह अपनी अनुभूतियों की तीव्रता को व्यञ्जना अपनी रचना में नहीं कर पाता। ‘युगान्त’, ‘युग-वाणी’ एवं ‘ग्राम्या’ में वर्णित विषयों के प्रति कवि ‘पन्त’ की अनुभूति विचार एवं बुद्धि-प्रधान है। इसी से उसमें वस्तु-वृत्ता का वर्णन ही प्रमुख है। ग्रामों के सामान्य दुःख-रूपन एवं

छायावाद की काव्य-साधना

गांधी जी के प्रति कही गई कविताओं में जो मार्मिकता है, व
 कुछ तुलना-मूलक अतएव विचार-प्रसूत है। इसी से उनकी
 भाव-प्रसूत नहीं, विचार-प्रेरित है—

“आता मौन प्रभात अकेला सन्ध्या मरी उदासी।
 यहाँ धूमती दोपहरी में स्वप्नों की छाया-सी।

X

X

X

यह गवि-जशि का लोक जहाँ हँसते समूह में लहुगण,
 जहाँ चहकते विहँग बदलते क्षण-क्षण विद्युत् प्रभ घन।

X

X

X

ये रहते हैं यहाँ और नीला नभ ओढ़े धरती,
 सूरज का चौड़ा प्रकाश, ज्योत्स्ना पुष्पाप विचरती।
 प्रकृति-धाम यह एण एण, कण कण जहाँ प्रफुल्लित जीवित,
 यहाँ अकेला मानव ही रे, चिर-विषण्ण जीवनमृत!”

—(‘ग्राम्या’—‘ग्राम-वित्र’)

‘पन्त’ कल्पना-प्रधान कवि हैं और कल्पना बहिर्मुखी होती है,
 अतः ‘पन्त’ के काव्य में बाह्य मृष्टि एवं उतकी प्रेरणा से उद्बलित
 कल्पना ही प्रमुख है, महादेशी अनुभूति एवं चिन्तन-प्रधान है, अतएव
 वे अधिक अन्तर्मुखी हैं और उन्हीं की व्यञ्जना उनके काव्य में प्रधान है।
 ‘प्रकाश’ यदि विमाय-चित्रण करते हैं, तो रूप-शोभन की अभिव्यक्ति
 भी प्रधान होती है, किन्तु जब वे अपनी आन्तरिक अनुभूतियों की
 अभिव्यक्ति करने लगते हैं तो उस समय बाह्य आचार या प्रकृति के
 प्रेरक-उपकरण विगड़ित हो जाते हैं और अपनी अनुभूतियों की उदात्त-
 अनुभूति करने के लिए प्रभाव-साध्य के आचार पर कवि प्रकृति के उद-

करणों का सहारा लेने लगता है। 'विभाव' के रूप में भाव-प्रेषणा देने वाले एवं उद्बुद्ध भावों की व्यञ्जना में साधन-सामग्री-रूप में गृहीत प्रकृति के उपकरणों की स्थिति में, अन्तर होता है। अनुभूति की लघु-नता में तो चित्र भी दूब जाते हैं—

‘इस करुणा-कलित हृदय में
क्यों विरल रागिनी बजती ?
क्यों हाहाकर - स्वरों में
वेदना असीम गरजती ।’

×

×

×

‘इस विरल वेदना को ले
किसने सुरभी सलकारा,
बह एक अशेष अकिञ्चन
येसुब चैतन्य हमारा ॥’

(‘घोंघ’)

छायावादी गीति-कविताओं में अहाँ विषय एवं व्रथा, भाव और कल्पना प्रधान हो उठते हैं, विविध प्रभाव-भूति लगाने हो उठी है। राग, धर्म एवं अभिव्यक्ति का यह मधुर संगीतात्मक मिश्रण अनुरम हो उठा है—

“छात्री छाँखों का अन्धकार
जब हो जाता है बार बार,
मद पिये अचेतन कलाकार,
उन्मीलित करता चित्रित्र पार—

बह चित्र रङ्ग का ले बहार
जिसमें है केवल प्यार-प्यार !

द्रायावाद की काव्य-साधना

केवल स्थिति-भय चौदनी रात,
 तारा फिरनों से पुलक गात,
 मधपों-मुकुलों में चले घात
 आता है चुपके मलय घात,
 सपनों के बादल का दुस्तर !
 तब दे जाता है बूँद बार !!

तब सहरोँ सा छठकर अधीर,
 तू मधुर व्यथा-सा शून्य चीर,
 सखे किरालय-सा भरा पीर,
 गिर जा पतमर का पा समीर
 पहने छाती पर तरल हार !
 पागल पुकार फिर प्यार-प्यार !

('सहर')

द्रायावादी अभिव्यक्ति-प्रणाली में प्रकृति के उपकरणों एवं पदना-
 व्यापारों का बहुत आश्रय लिया गया है। प्रकृति उनकी साक्षात्
 मूर्तिमत्ता का मुख्य उपकरण है। द्रायावादी कवियों में परंपरा-प्राप्त
 अप्रस्तुतों एवं उपमानों पर सन्तोष न कर प्रभाव-साध्य के आचार का
 कितने ही नये अप्रस्तुतों की खोज की। इस खोज में उनकी प्रकृति
 प्रति स्रजगता परिगृहीत होती है। उन्होंने पुराने उपमानों का जीर्णोद्धार
 किया है और कितनों को ही नवीन रूपप्रणाम की आभा से अभिव्यक्ति
 कर नये प्रभाव की शक्ति प्रदान की। संस्कृत साहित्य से भी हीरक,
 सिरंग, मरकत, माणिक्य, मालती, मल्लिका, चणक आदि 'अप्रस्तुत'
 द्रव्य दिये गये हैं। जीवन जगत् के प्रत्येक कोण पर अपनी ठई नुई
 की प्रसर फिरते बालों आधुनिक युग की वैज्ञानिक चिन्ता ने
 मानव-मनोविज्ञान के अन्वेषण-परिचय से यह निम्न किया है कि अश्वि

चमकीले एवं चटकीले रंगों के प्रति आकर्षक बाल-स्पृहा की कोटि है। जीवन के प्रत्येक क्षेप में अपनी बौद्धिक कुदृष्टि एवं मटियाली-भरी दृष्टि का प्रतिबिम्ब देखने वाले आज के युग ने ही कविता के विनाश का भी पतवा दे डाला है। ऐसे समय में बुद्धि के अतिरेक से उदत्त कुल चूहरस्य विचारक छायावादी चिन्तों के चटकीले रंगों पर किस प्रकार अक्षर कुंचन करेंगे, मैं नहीं कह सकता, पर जीवन-जगत् की बहुविध रंगीनी को भी स्वीकार करने वाले पाठक तो इसका आनन्द लेते ही रहेंगे। कौन जाने वज्रो एवं वेश-भूषा के क्षेप में फिर रङ्गीनी की ओर प्रति-पत्तित होने वाली आज की युग-दृष्टि काव्य-क्षेप में भी इस ओर झुके। कपा, संध्या, रश्मि, तारक, ज्योत्स्ना, प्रकाश, दीप, पुष्प, कुकुम्भ, कंचन (जल, मरकत, नीलम, माणिक्य, आकाश की नीलिमा, इन्द्र-धनुष की पतवारिमा, राका की धवलता, हीरक की जगमगाहट, समुद्र की उर्मि-तता, निर्झर का कल-कल, पत्रों का मर्म, श्यामा का संगीत, कोयल का चिम, पपीहे की तान, बंशी की ध्वनि, अनुपूर का कसन, अपनी विशेष सन्निधिमा के साथ अभिव्यक्ति में सहायक तो हुए ही हैं, सिन्धु का गाम्भीर्य, भियामा का निशीथयौवन, गगन का विस्तार, हिमाद्रि की विद्यालता, रेश की गर्जना, विद्युत् का तर्जन, क्षितिज का अस्पृश्य-अक्षोर विस्तार भी अपने उचित गौरव एवं कलात्मक मूल्य के साथ प्रतिष्ठित भावों के गहरा-विस्तार, घनीभवन, गम्भीरपण में पूर्ण सहायक हुए हैं। नये ऋतु की भावानुभूति या अलामान्य मनोमुद्रा में उचित उद्देक के लिए खीन या ताजे प्रतीकों-अप्रस्तुतों की आवश्यकता स्वाभाविक है, विशेष-र गद्य प्रचलित विचारानुभूति से विभेद दिखाना होता है, तब तो यह आवश्यकता और भी अधिक बलवती हो जाती है। ऐतिहास से चली गयी हुई, नायक-नायिकाओं अथवा राधा कृष्ण के विभाव माध्यम से यक्त होने वाली भावधारा एवं द्विवेदी-कालीन परिपाटीपद्ध आदर्शवादी वचनावली से छायावादी भाव-वस्तु निम्न ही दूसरी कोटि के हैं; अत-

एव उसने क्यक, उद्येक्षा, दृष्टान्त आदि परम्परा-माध्यम अथवा 'मच्चिदा स्थाने मच्चिदा' ढंग की कोष्ठक-पूर्ति को छोड़ कर माध्यम की यथा-रुचि उन्मुक्त अभिव्यञ्जना को महत्व दिया। क्यक, उपमा, अतिशयोक्ति आदि अलंकारों के रूप छायावादी काव्य में अवसर जाते हैं, पर उनके शास्त्रीय निर्बाह की धीरे धीरे छायावादी कवि ध्यान नहीं रहता। इसे अलंकारवादी उनकी अशास्त्रता या असमर्थता सिद्ध कर सकते हैं, पर अनुमूर्ति की चित्रात्मक व्यञ्जना करने में छायावादी कवि चित्र की सामूहिक प्रभाव-सृष्टि के प्रति सजग रहते। उनके रंगों के शास्त्रीय अनुक्रम की धीरे धीरे छायावादी कविता अनुमूर्तियों की अनुमूर्ति करानी होती है, अतएव जब कवि अनुमूर्ति को प्रेरणा देने वाले विभाव-वस्तु को छोड़ केवल अपनी अनुमूर्ति का संश्लेषण करना चाहता है, तो वह तन्हीं अनुमूर्तियों को उद्बुद्ध करने वाले चित्र का विधान करने लगता है। इस चित्र के लिए मात्र अनुमूर्ति ही उत्पादन नहीं हो सकती, क्योंकि अनुमूर्ति तो स्वयं अक्षर-अक्षर होती है और कवि को चित्रात्मक रूपधार देना होता है। ऐसी दशा में वह अपनी कल्पना के सहारे ऐसे उरधरण प्रस्तुत करता है, जो समष्टि-रूप में पाठक के अन्तर में बैठी ही अनुमूर्ति या वैसा ही प्रभाव-सृष्टि कर सकें। इस चित्र-संकलन में कल्पना का आभय अवसर ही अनिवार्य होता है, पर इसका वह अर्थ नहीं कि कल्पना ही साध्य होती है। कल्पना यदि भावाभिव्यक्ति अथवा अनुमूर्ति प्रेरण के उद्देश्य के समर्थ सामग्री न प्रस्तुत कर सके, तो वह कल्पना विकल्पना-मात्र बन कर रह जायगी। 'विमर्श' से विलग भावानुमूर्ति कराने के मार्ग की यही सबसे बड़ी अग्नि-परीक्षा है। जिस कवि की मधुमती कल्पना परीक्षा ठलीक हो जायगी, ठीकी की बाकी भाव-प्रेरक, अनुमूर्ति कोषक एवं पाठक-प्रभावक होगी। 'स्थाही के धन्ने' में प्रसन्न की अन्त की धारणा करने वाली कल्पना दूर की शून्ध भरी ही रही जाय, &

परी नहीं होगी। बुद्धि-तत्व मनन या चिन्तन जो भी कहा जाय, छायावादी कला के इसी स्थल पर महत्वपूर्ण हो उठती है। 'प्रसाद' को नेमन पंक्तियों में अनुमृति-वादक कहना का कौशल दर्शनीय है।

कोमल कुसुमों की मधुर रात !
वह लाज भरी कलियों अनन्त ,
परिमल-धूँघट ढँक रहा दन्त ।
कँप-कँप चुप चुप कर रही बात ,
कितने लघु-लघु कुङ्कुमल अधीर !
गिरते बन शिशिर सुगन्ध नीर ।
हो रहा विश्व सुख पुलक गाव !

('लहर', पृ० २४)

यौवन-काल की सुकुमार अनुमृतिों के सामग्र्यस्व में लायी गयी कुसुमों की रात, लाज भरी कलियों, परिमल के अवशुद्धन से ढँके शैत, कँप-कँप, चुप-चुप—जैसे चित्रपूर्ण-पद शिशिर-सुगन्ध-नीर एवं सुल-पुलक गाव आदि उपकरण सारी मनःस्थिति एवं सम्पूर्ण वातावरण चित्रित कर देते हैं। नीचे लिखी पंक्तियों में कल्पना द्वारा चयन कर लायी गयी सामग्री कितनी अनुमृति शक्ति है—

“वे कुछ दिन कितने सुन्दर थे !
जब सावन-घन सघन बरसते—
इन आँसों की छाया भर वे !
प्राण पपीहे के स्वर वाली
बरस रही थी जब हरियाली ,
इस जल-कन मालती मुकुल से
जो मदमाते गंध विधुर थे !

('लहर' पृ० २६)

महादेवी जी ने अपने मूक-मिलन के स्वप्न को किस प्रकार कल्पना के सहारे पाठकों के सामने सत्य करने का प्रयत्न किया है।

“कैसे कहती हो सपना है
अलि उस मूक मिलन की यात !
भरे हुए अथ तक फूलों में
मेरे आँसू, उनके हास !”

(‘नीहार’)

जहाँ अनुभूतियों के चित्र देने के बजाय कवियों ने विभाव का बरप वस्तु का प्रत्यक्ष आधार लेकर कविता रचना की है वहाँ भी कल्पना ने वातावरण चित्रण एवं समान अनुभूति उत्पन्न करने में पर्याप्त सहायता पहुँचायी है। ऐसे स्थलों पर ही यह सिद्ध हो जाता है कि सचमुच कल्पना-भाव-वादिता एवं नियन्त्रित कल्पना सिद्ध करि की कितनी बड़ी शक्ति है। ‘प्रसाद’ की ‘बेती विभावरी जागरी’ शेरसिंह का ‘शुद्ध-समरंज’ एवं ‘प्रलय की छाया’, महाकवि ‘निराला’ की ‘झुरी की कली’ ‘राम की शक्ति-पूजा’ एवं ‘जायो फिर एक बार’, कविवर ‘रस’ की ‘नौका-निहार’, ‘बादल’ एवं ‘परिवर्तन’ तथा ‘महादेवी’ जी की ‘वसन्त-वजनी’ आदि रचनाएँ भाव-प्रेरित एवं वातावरण-विश्रुत कल्पना के आधार-स्वरूप उद्दिष्ट की जा सकती हैं।

छायावादी कविताओं में ‘रस’ अवस्था ‘आनन्द’ को पूर्ण महत्व मिता है, पर शास्त्रीय कोष्ठकों की पूर्ति के रूप में नहीं। इस कोष्ठक पूर्ति के अभाव में उसे शास्त्रीय शब्दों में ‘रस व्यञ्जना’ ही कहा जायगा, जहाँ ‘आनन्दन’, ‘उद्गीर्ण’, ‘अनुभाव’, ‘संचारी’, या ‘स्थायी भाव’ में से सभी का कथन एवं स्पष्ट निर्देश आवश्यक नहीं होता, केवल एक या कुछ को ही लेकर रसव्यञ्जना की जाती पर जैसा कि ऊपर कहा गया है, छायावादी कवि अनुभूति आध्यात्मिक भावप्रकाशन अथवा आध्यात्मिक व्यञ्जन को महत्त्व देता हुआ भी शास्त्रीयता के आग्रह को नहीं

नता। साहित्य प्रथम बनता है और शास्त्र बाद को। साहित्य या काव्य तो प्रसाद' जी के शब्दों में 'आत्मा की मूल संकल्पात्मक अनुभूति' है। वह आत्मा की मनन-शक्ति' की वह असाधारण अवस्था है, 'जो भवे सत्य। उसके मूल चारुत्व में सदृश प्रदूषण कर लेती है' (काव्य और कला या अन्य निर्वच'-पृष्ठ ११) के अलंकार, वक्रोक्ति, रंजि आदि मतों को वेकल मानते हुए आनन्द-प्रधान 'रस' को ही काव्य की मुख्य धारा मानते हैं। 'रस' में ही उन्होंने काव्य का वास्तविक प्रभाव एवं सौन्दर्य प्रोद्योगित किया है। इस एक आनन्द या रस को मूल रूप में प्रदूषण करने के कारण प्रसाद जी का काव्य सर्वत्र मार्मिक है। रस को शास्त्रीय विवेचना प्रधान करने वाले आचार्यों के विवेचन का कवि के लिए माना ही महत्व है कि वह काव्य की आत्मा रस का मार्ग एवं महत्व समझे। यह कोष्ठक पूर्ति एवं अङ्ग-प्रत्यङ्ग का स्पष्ट कथन सर्वत्र अक्षरशः मिलान किया जाय, बन्नि के लिए यह अनिवार्य नहीं। 'कोष्ठक पूर्ति के नाम में रस' की मान्यता का ही यह परिणाम है कि इसका परवर्ती विकास कला की जड़ सीमाओं में ही उलझ गया और आत्मानुभूति अथवा नवीन हृदय की सूक्ष्मातिवृद्ध सौन्दर्यान्न्द पद्धति के प्रकाशन की राशि अधिकारतः चुनी ही रह गई। कितने ही रस ऐसे हैं जिनकी रचना में आलम्बन, उद्दीपन, अनुभाव एवं संचारिणों द्वारा ही प्रभाव एवं लक्ष्य पूर्ति हो जाती है। 'लक्ष्मी' 'काम' आदि कामावनी-रसों में यह स्पष्टतः देखा जा सकता है कि विना सभी अंगों की खाना-पान के ही, रस उद्विग्न हो गये हैं। 'भद्रा' एवं 'मनु' के मिलन के अक्षर पर 'कामावनी' में आये अनुभावों के निम्नस्थ सुन्दर संगुम्फन क्या कम रमणीयता दे—

'मधुर कोड़ा मिश्र चिन्ता साथ ले उल्लास।

हृदय का आनन्द-कूलन लगा करने हास ॥

गिर रही पलकें मुझी थी नासिका की नोक ।
भूलता थी कान तक बढ़ती रही बेरोक ॥

भावानुभूति की मधुर व्यञ्जना में छायावादी काव्य की अमिम्बति प्रणाली-विशालता—वही सहायक हुई है। व्यञ्जना की मार्मिकता को अपने मधुर आलोक से मुख करती ही चमकती है पर लाक्षणिक मूर्धन्यता अपने वास्तु-विश्र-विधान द्वारा रोच आचारों की रिकार्ति कर देता है और उन चित्रों के सहारे ही पाठक सब कुछ समझ कर उसकी रमणीयता में डूब जाता है। हृदय के आनन्द-कूजन का रास करने लगना—अपने लाक्षणिकता से सदा अनुभूति की सरूपता दे देता है और बाद को पलकों का गिरना, नासिका की नोक का मुड़ना एवं भूलता का बेरोक कान तक बढ़ जाना, आदि अनुभवों के नियोजन, साध दृश्य पाठक की कल्पना में आकार कर देते हैं। इसी प्रकार पन्त जी की 'प्रेमि' के आरम्भ में छाया नासिका का आलम्बन-चित्रण भी अपनी शास्त्रीय विकलता में भी अविफल है। छायावादी कविताओं में आये प्रकृत के मावाचित वर्णन अधिकांश 'उद्गीर्ण'-वर्णन के सुन्दर उदाहरणों के रूप में प्रस्तुत किये जा सकते हैं। कवि अपने हृदय-मग्न से अनुरजित दृष्टि को जब प्रकृति एवं प्रकृति-व्यंग्य पर डालता तो सारी प्रकृति उसे अपने ही मानों के उद्गीर्ण-रूप में अथवा व भाव से रजित दिखाई पड़ती है। प्रकृति के रमणीय उद्गीर्ण-विजितने अधिक छायावादी काल में मिलेंगे उतने अधिक और उत सुन्दर दूसरे युग में स्यात् बहुत कम मिलेंगे। प्रकृति के शुद्ध चित्र की दृष्टि से चाहे इन्हें जैसा कहा जाय, और चाहे ये 'प्रकृति-सम्बन्धना के देवाभास' कहे जायें या कुछ और, पर जिन भावों के मधुर संकेत के लिए ये चित्र आकलित किये गये हैं वे अपने में अद्वितीय हैं। 'कामायनी' के 'वासना' सर्ग में छाया निम्न वर्णन दर्शनीय है—

‘मधु घरमती विघ्न-किरण है कौपती सुकुमार ।
पवन में है पुलक मंथर चल रहा मध-सार ॥
तुम समर्प अघोर इतने आज क्यों है प्राण ।
छक रहा है किस सुराभ से तृप्त होकर प्राण ।’

श्री भगवतीचरण वर्मा का वियोग व्यवस्था का यह वर्णन कितना मार्मिक एवं विशादमय है ।

“देखो वियोग की शिशिर रात ।
दिन का रफांचल छोड़ चली ॥
क्योंतना की यह ठंडी उसास ।
आँसू का हिमजल छोड़ चली ॥”

(‘प्रेम-संगीत’)

प्रकृति के सदस्य वर्णन की जो भी उपयोगिता हो और मानव भाव-परिष्कार में उसका योग भी योग हो निम्न मानव का अधिकतम प्रकृति वर्णन उसके आन्तरिक भावों से सर्वथा निरहित रह भी नहीं सकता । प्रकृति मानव की प्रत्येक लक्ष्य की, जाने अनजाने, सहचरी है । वह मनुष्य-जीवन में इस प्रकार पुलभिल गई है कि प्रकृति के स्थूल-सूक्ष्म उपकरण मानव की आत्माभिव्यक्ति के माध्यम बन गये हैं । मानव-मायानुमूर्तिशो जब व्यक्ति के निजी सुख-दुःख की सुद सीमा को पार कर प्रकृति के विशाल विस्तार पर फैल जाती हैं, तो पाठक वा श्रोता के लिए वे भाव अथवा अनुमूर्तिशो अधिक संवेदनमय एवं प्रभविष्णु हो जाती हैं । आलोचक के शब्दों में ऐसे मानव भावावलित वर्णन ‘मानव-सापेक्ष’ बने जाते हैं । आचार्य पं० रामचंद्र जी शुक्ल ने प्रकृति के सुद वर्णन के साथ इसकी तुलना करते हुए इसे प्रचयन्तर से निम्न-कोटि का कहा है । उन्होंने हिन्दी में प्रकृति के सुद एवं वयावस्थ विवरण के अभाव पर दुःख प्रकट किया है । इसमें कोई सन्देह नहीं कि पनाद-

रियों में लिखे गये उनके शुद्ध प्रकृति-चित्रण और उनका अपना निजी प्रभाव एवं विशिष्ट तक मावों एवं अनुभूतियों के समेपण एवं प्रकृति के मानव-सापेक्ष वर्णन बड़े ही उपयोगी एवं हैं। छायावादी अभिव्यक्ति-प्रणाली की विशात्मकता करणों का बड़ा हाथ है। मेरे कहने का मतलब यह था अथवा तुलनात्मक ही है, क्योंकि दार्शनिक दृष्टि से साधारण दृष्टि से विचार करें तब भी बाह्य अभिव्यक्ति सहाये होती ही है। छायावादी रूप-विधान की चाक्षुष प्रकृति के आभय को हां है। विशात्मकता का यह दृष्टि से 'मानवीकरण' या 'चेतनारोप' के नाम से अभिव्यक्ति या स्वर द्वारा अर्थ का भङ्ग करके शैली-विषय कुछ 'मानवीकरण' से ही सम्बद्ध है। उसमें भी कितने जड़ या निर्जीव वस्तुओं पर सजीव प्राणियों की प्रकृतियों का आरोप किया जाता है। निराला की बादल के प्रति कही कविता में 'नादार्थव्यञ्जना' अथवा ध्वन्यर्थ व्यञ्जना की सृष्टि बादल के 'मानवीकरण' द्वारा ही सिद्ध हुई है। 'विशेषण वि-शैली-प्रकृति भी 'मानवीकरण' से सम्बद्ध है, क्योंकि निर्जीव वस्तु के साथ सजीवता से सम्बद्ध क्रियाओं का आरोप करने वाले 'नि-ऐसे स्थलों पर प्रयुक्त होते हैं। 'इस विकल वेदना को ले किसने को ललकारा'-('आँसू') में 'विकलता' की दशा 'सजीव' 'ममता' वस्तु का धर्म है, और उसका आरोप 'विकल' विरूपण 'वेदना' पर किया गया है, जो स्वयं एक मानसिक अनुभूति अथवा द-है। इसी प्रकार विराह एवं वैषम्य पर आधुन जितनी भी अभिव्य-गीतियों हैं और जो पूर्ववर्ती काव्य की अपेक्षा-मित्रता एवं अवधारणा के

हो अथवा अप्रेषी के स्वसुन्दतावादी पुनर्जागरण का प्रभाव, मानवीकरण की प्रवृत्ति के भीतर ही आ जाती हैं। आगे इन प्रवृत्तियों की कुछ विस्तार के साथ व्याख्या-परीक्षा होगी। यहाँ तो इतना ही संकेत करना लक्ष्य है कि छायावादी अभिव्यक्ति-शैली की कुछ नवीन लगने वाली प्रवृत्तियाँ अधिकतर 'मानवीकरण' से सम्बद्ध हैं, और 'मानवीकरण' की प्रवृत्ति स्वयं 'विभात्मकता' से प्रेरित है, जिसका लक्ष्य एक और यदि सूक्ष्म ध्वंजना से कथन की मार्मिकता बढ़ा देना है तो दूसरी ओर पाठक की 'ग्राहक-कल्पना' को एक चालु एवं भाव आधार प्रधान कर संवेदना के मार्ग को प्रशस्त करना है। इस 'मानवीकरण' अथवा 'अचेतन पर चेतन के आरोप' की प्रवृत्ति बीज रूप से सभी युगों एवं समस्त सम्य भाषाओं में वर्तमान है जो निरन्तर एवं दैनन्दिन प्रयोग की बहुलता से कहीं 'रूढ़ि' हो गयी है और कहीं अलक्ष्य विशेष में परिगणित हो गई है।

हमारे यहाँ 'अलंकारवादियों' ने उक्ति-वैचित्र्य पर विशेष ध्यान दिया, रसवादियों ने 'विभाव' एवं 'अनुभाव' के भीतर चालु प्रत्यक्षता की महत्ता स्वीकार करते हुए भी विषय अथवा वषर्ष के स्थूल रूप तक चिरे रह गये (वे भाव-निरपेक्ष हैं, ऐसा मैं नहीं कहता। यहाँ मैं केवल अभिव्यक्ति के बाह्य रूप का विश्लेषण कर रहा हूँ, उसके प्रभाव का नहीं) 'रीति'-वादी भाषा सौन्दर्य में ही उलझे रहे। 'ध्वनि'-वादियों ने अर्थ-विस्तृति की मार्मिकता को वाक्य में प्रदर्शित किया। 'वक्रोक्ति'-वादियों ने भी कवि-व्याकरण को प्रधानता देते हुए प्रमुखतः कथन-सौन्दर्य के ही द्वारों का ही संकेत किया। 'ओचित्य'-वादी ने सामाजिक मान्यता एवं समाज के सामूहिक संस्कारों को अपेक्षा को महत्व दिया, परभाव एवं अनुभूतियों का समान प्रभाव डालने वाले चित्रों द्वारा अभिव्यक्त करने की शैली मुख्य रूप से छायावादी-युग में ही अपनाई गई। मेरे कहने का यह तात्पर्य नहीं कि यह प्रवृत्ति

मूलतः नवीन एवं अकिञ्चिद्दृष्टपूर्वं अविष्कार है। मेरा मतलब प्रामुख्य एवं अवधारण से है। यही चित्रात्मकता अलंकारों में परिचित कर से उल्लेख में आई है, एक तो 'ठरू+प्र+इहा' से दूरकट्ट एक को इतना महत्व मिलने लगा कि प्रभावशाल्य की ही गीण हो गई, दूसरे 'मानो' 'मनु' 'मनहु'-आदि वाचकों के ने भी प्रस्तुत-अप्रस्तुत के बीच की खाई का काम किया। गम्भीर में वाचक तो नहीं रहे, पर दूरकट्ट सम्भाव्यता की भाषा वहाँ भी रह गई। अतएव इस अलंकार का सम्बन्ध साहित्य में आकर प्रभाव से न होकर विकल्पना के वैविध्य से ही अधिक निकट का रहा छायावादी शैली में 'प्रस्तुत' के वर्णन के समय 'अप्रस्तुत' ही प्रमुख रूप में लाये जाते हैं और प्रभाव-शाल्य के आधार पर इन 'अप्रस्तुत' उपकरणों से ऐसा चित्र उपस्थित किया जाता है कि पाठकों की प्रारब्ध-कल्पना उसे अपने भीतर अंकित कर सन्नय प्रभाव की अनुमति कर लेती है। 'प्रसाद' जी की लेखनी द्वारा प्रस्तुत 'कामायनी' में 'भदा' की मुस्कान का निम्न चित्र उदाहरण-स्वरूप उपस्थित किया जा रहा है।

“और उस मुख पर वह मुस्कान,
रक्त किसलय पर ले विभ्राम
अरुण की एक किरण अम्लान
अधिक अलसाई हो अभिराम

मुस्कान 'प्रस्तुत' के लिए 'रक्त किसलय पर अरुण की एक अम्लान अधिक अलसाई अभिराम किरण का चित्र उपस्थित किया गया है, जो 'अप्रस्तुत' है। ओष्ठ की लालिमा एवं अदिमा के लिए रक्त किसलय, मुस्कान की कोमल आभा के लिए प्रभात के सूर्य-अरुण की अम्लान किरण लाये गये हैं। मुस्कान के विलास की व्यञ्जना के लिए 'अलसाई',-विशेषण का प्रयोग हुआ। इस प्रकार एक सज्जुहित

'कोमल' लाल, किसलय पर प्रभात की शुरुय रश्मि के अम्लान अमि-
राम सालस रूप की कल्पना कर पाठक भ्रष्टा के मुस्कान की अनुभूति
प्राप्त करेगा । कवि ने प्रभाव का वाष्प-कथन नहीं किया, पाठक को
समान प्रभाव डालने वाला, सुपरिचित उपकरणों से रचित एक चित्र
दिया । प्रभाव की अनुभूति स्वयं पाठक अपनी छाननानुसार कर लेगा ।
यहाँ मुस्कान के प्रत्यक्षचरण के लिए कवि ने चित्र का सहाय निय-
त है । इस चित्रात्मक व्यञ्जना का उन्मूलन कर और मौदतम विकास
'प्रसाद' जी. की कामायनी में भ्रष्टा के हृदय-वर्णन का स्थल है । कम-
बैभय, उदात्त सुगमा कल्पना का रमणीय भावानुसारता एवं चित्रात्मक
संकेत अपनी चरम सीमा पर चमकते हुए दिखाई पड़ते हैं ।

प्रकृति-दृश्यों एवं घटना-व्यापारों की बिलरी रेखाओं में अपनी
भावुक कल्पना का रंग भर ऐसे कमनीय चित्र अंकित किये गये हैं कि
उनमें विद्युत्प्रकाश की भांति एक नवीन सौन्दर्य भाँक उठता है ।
नित्य-प्रति देखे गये, अति परिचय की धुँध से धूमिल दृश्य, कल्पना
भावुकता के ताप से कुन्दन की भांति दहक उठते हैं । सुभी महादेवी
बर्मा की कल्पना-नूलिका से उतारा गया सपना का चित्र कितना रंग-
मय है और साथ ही कितना स्पष्ट—

“गुलाबी से रबि का पथ लीप,
जला परिचय में पड़ता दीप,
विहंसती सन्ध्या भरी मुद्राग,
दृगों से मरता स्वर्ण-धराग ?”

स्पष्ट एवं चाक्षुष प्रत्यक्ष विषयों के चित्र तो खोजे ॥ गये हैं,
सूक्ष्म एवं आकार-हीन भावों के भी साकार चित्र उतारे गये हैं । 'कामा-
यनी' में लज्जा, चिन्ता, काम आदि अशरीरी भावों के शरीरी चित्र
शक्ति किये गये हैं—

‘लाली बन सरल कपोलों में
 आँखों में अंजन सी लगती,
 कुंचित अलकों में घुँघराली
 मन की मरोर बन सरजगती ।

चंचल किशोर सुन्दरता की
 मैं करती रहती रखवाली,
 मैं वह हलदी सी मसलन हूँ,
 जो पनती कानों की लाली ।’

—(‘कामायनी’—‘लग्ना’)

अन्तिम पंक्तियों के चित्र की गत्यात्मकता भी दर्शनीय है। इन के मसलने पर ललाई आ जाना और लज्जा के उदय के साथ करोड़ों एवं कानों तक एक अकण्ठमा का समक उठना, साथ ही लज्जा के निर्वन्धन से यौवन-सहज वृत्तियों का संयमन-परिधीमन—आदि समस्त भाव-व्यापार कल्पना के सामने क्रमशः साकार हो उठते हैं। छायावादी काव्य में चित्र-कला के विधान का समुचित साम उठाया गया है। चित्र ॥ गति नहीं और काव्य में साकारता की परायेचना है। इस प्रकार काव्य की गत्यात्मकता में चित्र की साकारता मिलकर गम्भीर प्रभाव की सृष्टि करती है, यद्यपि छन्द, भाषा, संगीत एवं अलंकार सभी भाषों की सुसम्पत्ता को ही साकार देने के साधन हैं, किन्तु अपने अन्तर्गत की सुसमानुभूति एवं भाषा के मधुरालोक को उनकी समस्त परिपूर्णता, यावत् प्रभाव-प्रवेदन के साथ व्यक्त कर देने की कवि की प्रायः प्रवेग-मयी विचलता अमिथ्यक्ति के नियत-वर्तन द्वारा की सोंच में मधुहरी की मोति में डगती दिखती है। अनुभूति की सुसम्पत्ता को अविफल-प्रसन्न रूप में व्यक्त कर पाने की असमर्थता ही कवि को चित्र-विधान की ओर

प्रेरित करती है। किन्तु इस चित्र-विधान-शैली की अपनी सीमाएँ भी हैं और सावधानियों भी। चित्र-विधान से यहाँ एक ओर भावों में उदात्त प्रसार एवं व्यापकता के साथ-साथ व्यर्थ-छाया की विविधता (दिफरेंट शेड् आफ् मीनिंग) प्राप्त हो जाती है, वहीं उचित एवं सीमप्रमाय-साध्य पर अप्रस्तुत प्रकरणों के न आधुन होने से ऊहात्मक कुसूरल के प्रतिरिक्त पाठकों के हाथ अन्य कुछ भी न लाने का संकट भी वर्तमान होता है। यात कुछ उलटी सी भले लगने, किन्तु चित्र-विधान में 'सूक्ष्म' के 'मूर्त'-विधान में भी चित्रात्मकता है ही, 'मूर्त' के 'अमूर्त' अथवा 'सूक्ष्म'-विधान में भी चित्रात्मकता ही कवि का लक्ष्य है और पाठक पर श्रुत्यात्मक रङ्ग से प्रभाव भी चित्रात्मक ही रहता है। चित्र की रंग रेखाएँ अपने में ही पूर्ण अतः स्वयं अपना लक्ष्य नहीं होती, लक्ष्य तो होता है उन रंग-रेखाओं द्वारा अभिव्यक्त भाव या आशय अथवा दृष्टा और उनमें प्राय-या विरोधा हुआ सूक्ष्म कर। जब किसी स्पष्ट वस्तु की उपमा सूक्ष्म या आकाररहित वस्तु से की जाती है या कलाक-रचना 'प्रस्तुत' के लिए 'कलाकर-होने 'अप्रस्तुत' का विधान किया जाता है, तो 'का' पर 'अकर' के आरोप होने से उस 'का' के भीतर से 'अकर' रूप इस प्रकार भव्यमत्ता उठता है जैसे चित्र के स्पष्ट उपादानों के बीच-बीच से उसमें व्यञ्जित रूप। इस आन्तरिक शीघ्र्य के भीतर से भव्यमाने के कारण पाठक का भंता का 'आधुन' प्रत्यक्ष चित्रात्मक ही होता है। इस प्रकार छायावाद 'स्पष्ट' का स्पष्ट चित्र या 'सूक्ष्म' का स्पष्ट चित्र ही नहीं, 'स्पष्ट' के भीतर छिपे हुए 'सूक्ष्म' का भी सूक्ष्म चित्र उद्घाटित करता है। 'सूक्ष्म' का 'सूक्ष्म' कर-विधान निराला, की 'रंग्यामुन्दरी' कविता की निम्न पंक्तियों में दर्शने पर है !

अलसता की-सी छाता किन्तु कोमलता की मद कभी,
सखी नीरवता के कंधों पर हाँसे बाँह,
छाँह सी अम्बर पथ से चली।'

दायादा की काव्य-साधना

सूक्ष्म-शरीरिणी संपा को झलकना की लता, बौमलता की कल
 और दृढ़-भी कहना तथा मीरवण को ठमकी हली कहना 'अरु'
 संपा का 'अरु' विषय है, जिसमें प्रस्तुत-अप्रस्तुत दोनों ही अरु
 अथवा सूक्ष्म हैं। कामायनी में, मनु ने आत्म-परिचय देने समक
 अपनी ('स्थूल') की उपमा वायु की एक हलकी तरंग सूक्ष्म
 के ठजड़े-में राज, विरभूति के एक अचेत स्तूर, गंगोवि के
 भुंघले में प्रतिक्रिम्ब, जड़ता की ज्वन-गाथि, सरलता के संकलित
 विलम्ब आदि ('सूक्ष्म' अप्रस्तुतों) से की है। ये अरु अप्रस्तुत मनु
 के भीतर के सूक्ष्म भावों एवं अशरीर अनुभूतियों की व्यञ्जना को त्वर
 की भीतर स्पष्ट एवं प्रमद्विष्णु बना देते हैं। अशान्ति की निरन्तर एवं
 निरुद्देश्य गांतरालता, भीतर की भाव कहाना की स्तूतियों से रहित
 सूक्ष्मता की दशा, विस्मरण की जड़ता, जीवन की रंगानियों से रहित
 जिज्ञासा की अरारष्टता, अकर्मण्यता, सफलता तक न पहुँच पाने की
 अर्धर विकलता आदि सभी मनःस्थितियों मनु की स्थूल काया के
 भीतर से पाठकों के नेत्रों में जगमगा उठती है। दायादा की कवियों में
 काव्यता के त्वर में यह एक सामान्य मान्यता की भांति होती है कि
 काव्यता हृदय का उद्रेक एवं एक स्वाभाविक उन्मेष है। इस मान्यता
 के पीछे भी उनके व्यक्ति-स्वातन्त्र का आग्रह है। इस कारण
 मानस के, जितने स्तर एवं जितने विविध कोण इस कव्य-
 काय पा सकें हैं, अन्य युग के काव्यों में उतने नहीं। किन्तु
 न्यता से एक हानि भी हुई कि नवयुवक एवं नवोद्भूत कवि
 रचना के लिए संस्कार एवं साधना की आवश्यकता ही
 नहीं, अतः उक्ति स्पष्टता एवं भाव-परिष्कार की दृष्टि में पहुँच
 एवं प्रतिभाशाली कवियों के निष्ठ इष्ट मान्यता का इतना
 हा कि उन्होंने अपनी भावनाओं पर द्विबेदा-पुर्गन नियंत्रण
 नहीं स्वीकार किया और जीवन-जगत् के प्रति अपनी स्वतन्त्र

प्रतिक्रियाओं एवं सद्गुण वृत्तियों को अभिव्यक्त किया। यद्यपि जाने-अनजाने द्विवेदी मुगीन अंकुश ने भी छायावादी अभिव्यक्तियों को अज्ञातमक ढंग से ही सही, कुछ प्रभावित अवश्य किया है। समर्थ एवं सधी और सफल काव्य-प्रेरणावाले कवियों ने तो अपनी साधना से कला की अभिव्यक्ति को सम्पूर्ण शक्ति प्रदान की और 'मूर्त' नहीं 'अमूर्त' के भी ऐसे सफल चित्र उपस्थित दिये कि लक्ष्मी बोली की इस अद्भुत अभिव्यक्ति-शक्ति पर चमत्कृत हो जाना पड़ता है, किन्तु साधारण कवियों ने अपनी काविक क्षुधा एवं भावनाओं की अछलता पर आवरण डालने का असफल प्रयत्न भी किया, जिसके परिणामस्वरूप अस्पष्टता की वृद्धि हुई और निरोधियों को अवसर मिला। 'स्पृम्' के भीतर से 'सूक्ष्म' के उभार की यह प्रवृत्ति दुरी लक्षणाओं के द्वारा सूक्ष्म के भीतर से भी 'सूक्ष्म' को संकेतित करने की ओर भी बढ़ गई है। जीवन की राह की विवशता एवं नीरसता की अभिव्यक्ति करते हुए भी 'नरेन्द्र' की उक्ति है।

'ऊँच राया हूँ जिससे, पूरी होली हाथ न जो चकले,
इस खँडहर के बीच भाग्य की रेखा सी है मेरी राह!'

चित्रात्मक अभिव्यक्ति का एक साम यह भी है कि अनुभूतियों का परिष्कार हो जाता है और व्यक्तिगत आवेश का केन भी हन जाता है।

। छायावादी काव्य कला-युक्त काव्य है। उसमें अनुभूति एवं हींदर्य की कलात्मक व्यञ्जना की गई है। कला के इस सुन्दरले-दरले आवरण के बीच से भावों की मूर्ती का सौन्दर्य जहाँ कला-मर्मज्ञों के निकट पक जाता है, साधारण पाठक के हाथ केवल निस्मय और चमकृत ही लग पाती है। 'केलो गो बसन केलो पुचाओ अछल, पोरु शुधु सौंदर्ये नग्न आवरण सुर बालिआरवेश किरण बसन।' कवीन्द्र रवीन्द्र की मौखि

छायावाद की काव्य-साधना

यह नम्र नियन्त्रण सौन्दर्य की अनुमूर्ति की कामना मले ही करे, व्यक्ति में वह उस अनुमूर्ति को कला के आचरण से ही करेगा। उद्वेक-उन्मेष के आचार पर कविता करने के कारण मनोविरोध पर ही कविता आधृत होती है। अतः उसके सौन्दर्य-मार्ग पर रस-यान के लिए एक व्यापक सदानुमूर्ति एवं विकसित बोध-विवेक की आवश्यकता होती है। असमर्थ प्रतिभावाले कविमानी व्यक्ति के लिए अस्त-व्यस्त सुझाव एवं अभ्यवस्थित कल्पना-विकल्पना की भी आवश्यकता होती है, और यही छायावादी काव्य-प्रभुत्व का दुर्लभ विन्दु भी है।

छायावाद को भारतीय साहित्य-शास्त्र की अनुगम देन 'मनि' से निम्नतर 'लक्ष्य' का व्यापार मान उसे हेय सिद्ध करने का प्रयत्न एक ऐतिहासिक सत्य है। उसे रस-हीन या रस-विरोधी कहकर कांरी चमत्कार-व्यवृत्ति पर आधृत वक्रोक्ति काव्य (कुन्तल की वक्रोक्ति के सम्यर्थ में नहीं) भी बताया गया है। छायावाद के विरोधियों में एक वर्ग ऐसा पूर्वाग्रही था कि वह इसे हर प्रकार से हीन-हेय ही सिद्ध करना चाहता था। इसके लिए उसने दो पूर्वाग्रहों की खोज की, एक तो यह कि यह अँगरेजी और बँगला का मूठन है अतः विदेशीय एवं त्याग्य है, दूसरे यह कि यह कोई नवीनता या मौलिकता नहीं यह तो करने यहाँ पहले से भी मौजूद था और हमारा काव्य-शास्त्रीय विचार उसे बहुत पीछे छोड़ आया है। एक बड़े कुतूहल की बात यह है कि एक व्यक्ति में दोनों मान्यताओं की स्थिति साथ-साथ दिखाई पड़ती है। इसे ही अस्वीकार किया जा सकता है कि छायावाद को विदेशी या अँगरेजी बँगला से भी प्रेरणा मिली है, और न इसे ही इनकार किया जा सकता है कि छायावाद में साक्षात्कार का सहारा लिया गया है। तो यह है कि इन सबका उपयोग कैसा हुआ है और उससे बल मिली पायी । उससे अपनी परिस्थितियों का सम्बन्ध है अपना

नहीं और अपनी साहित्यिक परम्परा को बढ़ आगे बढ़ाती है या नहीं ! छायावाद को 'बकोकि'-वादी एवं 'अभिष्यञ्जनावादी' कहकर उसमें कृत्रिमता एवं अम साध्यकला का आरोप किया गया है । 'छायावाद का शास्त्रीय परीक्षण' नामक अध्याय में रामानन्द कुन्तक की 'बकोकि' पर कुछ प्रकाश डालने का प्रयत्न किया गया है, जिससे यह सिद्ध है कि उसमें मात्र उक्ति की बकता पर बल नहीं दिया गया है, बल्कि उसमें कविता के सभी आवायक विधायक तत्व उचित ढंग से समाविष्ट हुए हैं और उसमें ओला या पाठक की दृष्टि से व्याख्यान कर कवि मानस की काव्य-प्रक्रिया के विश्लेषण से प्रधान किया गया है । 'अभि-
'भ्यञ्जनावाद' पर भी कुछ विस्तृत रूप से विचार तो 'छायावाद एवं अभिष्यञ्जनावाद' शीर्षक अध्याय में होगा, किन्तु यहाँ इतना कह देना कदाचित् अनुचित एवं अनावश्यक न होगा कि 'अभिष्यञ्जनावाद' भी काव्य विषय अथवा 'प्रस्तुत' की उपेक्षा करने वाला सिद्धान्त नहीं । बलु को मूल मानने के बाद ही उसमें अभिव्यक्ति की महत्ता का विस्तार हुआ । 'छायावाद' को जब मैं एक शैली-विशेष के रूप में ही पूर्वपुग के काव्य से विलग करता हूँ तो मेरा यह मन्तव्य कदापि नहीं कि छाया-वादी काव्य में शैली-वैचित्र्य के अतिरिक्त और कुछ है ही नहीं । छाया-वादी काव्य में कुछ है और नवीन तथा प्रगतिशील तत्व भी, किन्तु विषय-सर्वथा सिद्धान्त की स्थापना कर मुझे छायावाद को पूर्ववर्ती काव्य से अलग करना इसलिए वैज्ञानिक नहीं लगता कि कठोरता के साथ (उतनी भी कठोरता मिलनी कि साहित्य में निरुद्द सके) एक ही सिद्धान्त का सर्वथा पालन नहीं हुआ है, और विषय के क्षेत्र में किसी एक सिद्धान्त का सङ्घर्ष रेखा काव्य को एकदेशीय के अतिरिक्त और कुछ बना भी नहीं सकती । भारतीय साहित्यचिन्तकों ने सम्भवतः यही समझ कर अपने यहाँ रचनाप्रक्रिया या सङ्घ को लेकर ही वादों का विधान किया है, विषय को लेकर नहीं । छायावादी काव्य नवीन अनुभूतियों

छायावाद की काव्य-साधना

एवं समकालीन जीवन द्वारा प्राप्त भावों की प्रेरणा से उठा है, कि इन भाव-वृत्तियों एवं अनुभूति-छोटियों से 'छाया' से कोई सम्बन्ध नहीं गलत या सही, जब 'छायावाद' नाम स्वीकार ही कर लिया, तो उसका कुछ वैज्ञानिक एवं संगत व्याख्या तो होनी ही चाहिए। विरोधियों ने छाया का अर्थ शैली-गत ही लिया है। 'प्रसाद'जी ने भी अपने 'यथार्थवाद और छायावाद' शीर्षक निबंध में छाया को जो व्याख्या की है वह शैली-भरक है। उनके 'आन्तरिक या अन्तः-सौन्दर्य' का संकेत भी कवि के मन में विषय द्वारा प्रेरित वह भाव-प्रभाव ही है, जिसे छायावादी कवि सबसे अधिक प्रधानता देता है और जो काव्य-प्रक्रिया की ओर ही इक्षित करता है। इस सम्बन्ध की विस्तृत-वर्णा 'छायावाद का निरूपण' शीर्षक अध्याय का विषय है। यहाँ मेरे कानों का मात्र इतना ही उद्देश्य है कि छायावादी काव्य-धारा में अभिव्यञ्जना या शैली ही सब कुछ नहीं है और विषय नगण्य या उपेक्षणीय समझा जाता है, वरन् छायावाद अभिव्यक्ति को उसका उचित भेद प्र करता है।

'धर्म' के लिए 'धर्मी', 'भाव' के लिए 'क्रिया-व्यापार', 'धर्मों' के लिए 'धर्म' का विधान, 'ध्वन्यर्थ व्यञ्जना', 'विशेषणनिर्वचन', 'अज्ञ' के लिए 'अज्ञो' एवं 'अज्ञो' के लिए 'अज्ञ' का प्रयोग 'प्रतीक-विधान', नवीन छंदों की खोज, गेयता एवं संगीतात्मकता का प्रयोग, 'शब्द-निर्माण', 'अप्रस्तुतों' का नव-शोध, छन्द-वैविध्य, अलंकारों के उपयोग प्रयोग की सतर्कता—आदि तथ्य भी कलातत्त्व से ही हैं, और छायावादी काव्य-साधना ने इस दिशा में भी स्थिति ग्रहण की है, किन्तु पिछ-पेचण को बचाने के लिए उसका विस्तार नहीं किया जा रहा है, क्योंकि 'छायावाद का परीक्षण', 'छायावाद की देन', 'छायावाद की छन्द-चेतना' अध्यायों में उनका यथा-स्थान विवेचन उपस्थित किया गया है।

हों, यह कह देना तो आवश्यक ही है कि 'पन्त' जी अपनी हज़र की नवीन कृतियों में 'भोता'-'राम' आदि पौराणिक पात्रों को 'प्रतीक'-रूप में ग्रहण कर, नये जीवन की व्याख्या प्रस्तुत कर रहे हैं। यहाँ छायावादी कला-विधान पर आचार्य 'शुक्ल' की कुछ मान्यताओं पर भी सचेत में विचार कर लेना चाहिए। छायावादी साहित्यिकता की प्रतिक्रिया में, उन्होंने अपने 'काव्य में अभिव्यञ्जनावाद' नामक लेख के १८२ पृष्ठ पर यह लिख दिया है कि वाच्यार्थ ही काव्य की रमणीयता का मूल स्रोत है। उन्होंने 'लक्षणा' एवं 'व्यञ्जना' के 'वाच्यार्थ' (अर्थात् अथवा अनुपपन्न) को ही समस्कार-पूर्ण अनुरञ्जन या इसका कारण माना है। उदाहरणों द्वारा उन्होंने यह लिख दिया है कि लक्ष्य या अनुपपन्न से प्राप्त अर्थ, स्वयं कोई समस्कार नहीं रखता। पर इस विवेचन में एक बात झुला भी गई है कि जब तक पाठक या भोता 'योग्य' या 'उपपन्न' अर्थ (लक्ष्यार्थ या व्यञ्ज्यार्थ) का आलोक नहीं पा लेगा, तब तक वह 'अयोग्य' एवं 'अनुपपन्न' अर्थ ('लक्षणा' एवं 'व्यञ्जना' के वाच्यार्थ) में रमण भी नहीं कर सकेगा। 'अयोग्य एवं अनुपपन्न'-अर्थ सोपान हैं उस 'योग्य' एवं 'उपपन्न' अर्थ की प्राप्ति एवं उसके अनुहृत भाव-रमण का। फिर यदि रस-वर्धन में 'अभिधा' का यह माहात्म्य मान भी लिया जाय तो भी छायावादी साहित्यिकता का, किसी प्रकार उत्पादन सिद्ध नहीं होता। छायावादी काव्य में भी 'शुक्ल' जी की रुग्णवली में 'उपपन्न' एवं 'अनुपपन्न' दोनों ही अर्थ होने ही, रमण-प्रक्रिया में चाहे जिसे महत्त्व दें।

'शुक्ल' जी ने क्लेश के 'अभिव्यञ्जनावाद' पर, अभिव्यञ्जना (इन्फ़ेक्शन) की प्रधानता एवं एकान्त महत्त्व तथा 'भाव' या 'प्रस्तुत' की उपेक्षा का आरोप लगाते हुए, छायावादी काव्य के सम्पूर्ण प्रसार का ही इस दोष से कुछ माना है। लगभग प्रत्येक प्रमुख छायावादी कवि ने आन्तरिक प्रेरणा, आन्तरिक अनुभूति एवं अन्तर्-उद्बोध को

छायावाद की कान्य-साधना

किसी न किसी रूप से प्रधानता दी है। फिर 'शुक्ल' जी में जाने क्यों मेरे वह हृदय निश्चय बन गया कि वास्तव छायावादो काज अभिव्यक्ति, हमका अभिव्यक्तनावादी हैं। हमने उक्त लेख के पृ० २१२ पर, छायावाद हिन्दी-साहित्य क्षेत्र पर लगायी गयी छाया-गुणी में उन्होंने 'प्रानुत' के सांख्यिक व्यवस्थापन के स्थान पर बलाना के लिये किये गये प्रमुख 'अवगुण-कर-विधान' का प्रथम संशोधन कहा है। 'पल' जी की कुछ कविताओं के बहानानर्तन 'अप्रानुतो' के उदाहरण द्वारा हम सब पर परां नही डाला जा सकता कि छायावादो काज-धारा में छाया अभिव्यक्ति 'अप्रानुत-विधान' कल्पना-व्येति नही मान-प्रभाव-व्येति है। उसमें 'प्रभाव-साध' की प्राय-धारा का सम्यक् सम्बन्ध है। जीवन के किशो मासिक पक्ष का लेकर सभी मायानुमूर्ति में होने

कराने का प्रभाव छोड़ कर, केवल अभिव्यक्तना या उक्ति-वैलक्षण्य होने का प्रयत्न के छाया का एकमात्र उत्तर 'कामावना', 'यम की उक्ति-पूजा', 'गुलामी बात', 'परिवर्तन', 'प्रति' एवं महादेवी जी के गंत जिनमें सांख्यिकता एवं जीवन की गहन अनुमूर्ति विविध प्रकार के का उपरिपत हुई हैं। उक्त निबन्ध के पृ० १६५ पर 'शुक्ल' जी ने जिस मायानुमूर्त के महत्व पर कहा है कि तब (आदि) से आज तक हमारा की प्रत्येक सभी कविता की तरह में मायानुमूर्ति आत्मा की तरह रहती बली आ रही है। काव्य में भाव के 'आलम्बन' (कभी कभी उद्दीप्त) के रूप में ही जगत् की किसी वस्तु का प्रकाश हो सकता है, और किसी रूप में नहीं।' पृ० २१२। उक्त निबन्ध के अनुसार जो 'निर्वचन-व्यक्ति' एवं 'प्रानुत' के स्थान पर 'अप्रानुत' के विधान द्वारा उन्होंने उक्त की है। 'प्रानुत' के स्थान पर 'अप्रानुत' के विधान द्वारा उन्होंने उक्त की चित्रात्मक अभिव्यक्ति को प्रधानता दी है, 'अलंकार-वाद' को नहीं। यदि 'रहस्यवाद' एवं 'छायावाद' की असांख्यिक-वैलक्ष्य में अप-वादो को छोड़कर, एक स्थूल एवं सामान्य विवेक करने का प्रयत्न किया

आय, तो कह सकते हैं कि 'रहस्यवाद' की सैली जब कि 'अन्योक्ति-प्रवण' है, तो 'छायावाद' की 'समाशोक्ति-प्रवण'। 'अन्योक्ति' में 'अप्रस्तुत-पक्ष' की ही प्रधानता होती है और 'अप्रस्तुत'-अर्थ ही कवि का अभिप्रेत होता है। महादेवी की निम्न पंक्तियों में 'दीपक', जिसका अर्थान् ॥ 'प्रस्तुत' विषय है, प्रधान नहीं, वहाँ तो आत्मा-वक्ष में किया गया अर्थ ही इन पंक्तियों का प्राण है—

“शालभ मैं शापमय घर हूँ !
 किसो का दीप निन्दुर हूँ !
 शून्य मेरा जन्म था
 अबसान है मुझको सबेरा
 प्राण आबुल के लिए
 संगी मिला केवल अपेरा
 मिलन का मत नाम ले, मैं विरह में चिर हूँ ।”
 —('साध्यगीत' से)

• निम्न पंक्तियों में 'ओस' का अर्थ प्रधान नहीं, बल्कि 'मोली आत्मा' का अभिप्राय ही लक्ष्य है—

“विरह के शतदल पर अज्ञात
 दुसक ली पड़ी ओस की बूँद
 तरल मोती सा ले मृदु गान,
 नाम से, जीवन से अनजान,
 कहो क्या परिचय दे नादान ।”
 —('रश्मि' से)

'समाशोक्ति' में 'प्रस्तुत' अर्थ के साथ ही किसी अन्य 'अप्रस्तुत'-अर्थ का भी बोध होता है, पर वह 'अप्रस्तुत' अर्थ भी कवि का उद्दिष्ट होता है। छायावादी काव्य इस अन्तर् और इसकी पार्थिव सत्ता में विश्वास करता और उसका मूर्त्त्यार्जन करता है, इसलिए 'छायावाद'

छायावाद की काव्य-साधना

में 'रहस्यवाद' की भांति 'प्रस्तुत' कथन केवल माध्यम या निमित्त-मा नहीं रहता, वरन् लक्ष्य या साध्य भी होता है। जहाँ 'रहस्यवाद' में किसी लोक-अवधारोत्तर सत्य की व्यंजना ही कवि का लक्ष्य होती है, वहाँ छायावादी अपने 'अप्रस्तुत' अर्थ में भी इसी लौकिकता का संकेत कर पार्थिवता की दुहरी अभिव्यक्ति कराता है। एक ओर तो उसके प्रकृति के साधन-उपकरण प्रकृति का रूप-निरूपण करते हैं और दूसरी ओर यथा-स्थान 'अप्रस्तुत' अर्थ में इसी लोक-अवधार के प्रति उसके हृदय में उठो रागात्मक चान्तरिकता का भी मर्म स्फुरित करते चलते हैं। 'निराला' की 'बुझी की कमी' एक ओर प्रकृति के एक मनोरम रूप-व्यापार का उद्घाटन तो करती ही है, पर साथ ही उसमें प्रेय-प्रेयसी की सरस झोका भी व्यक्त होती चलती है। कवि का लक्ष्य दोनों। अर्थों की अभिव्यक्ति है, केवल एक की ही नहीं। रहस्यवादियों महादेवजी ने भी इस पदार्थ का अवलम्बन लिया है। निम्न पंक्तियों में गोधूलि में दंप जलाने और किरण रूरी नाल पर धन-रूपों शतदल के लिलने एवं आभा-नरि के चित्तिज-सिंधु से मिलने के प्राकृतिक व्गणार का अलं-कृत वर्णन तो करना ही है, साथ ही शान्त आत्मा के अनन्त परमात्मा से मिलने का संकेत भी अभिव्यक्त है—

‘गोधूलि अथ दीप जला ले !
किरण-नाल पर धन के शतदल,
कलरव-सहरविहग-मुदमुद फल,
चित्तिज-सिंधु को चली चपल,
आभा-सखे अपना सर समगा ।’

‘निराला’ ने द्विती सुन्दर्या में प्रेयसी और यामिनी दोनों प्रामाणिक वर्णन किया है—

“यामिनी जागी

अलस पंकज-रुग करुण,

मुख उरुण अनुरागी !”

—‘निराला’

१. आचार्य द० प्र० द्विवेदी ने आधुनिक काव्य को ‘व्यंजना’-प्रधान न मानकर राष्ट्रीय दृष्टि से ‘अभिन्नक्ति’ प्रधान माना है। कुछ आलोचकों ने, ‘निराला’ जी के काव्य को व्यञ्जनावादियों को एक झटका देकर अभिन्ना के सौष्ठव की प्रशंसा करने वाला कहा है। अद्वय ही छायावादी व्यंजना की विशेषता उसके शास्त्रीय परिमाण के पालन में नहीं है। बल्कि वह लाक्षणिकता, रूपको, समासोक्तियों, अन्वयोक्तियों एवं प्रतीकों के अभिव्यक्ति-पूर्ण वर्णनों के माध्यम से, छाया या निश्चिति के सहारे प्रकट हुई है। दैनिक, रात, प्रात, या वसन्त अथवा कली के सांग-वर्णनों से एक सूक्ष्म मानवीय एवं आन्तरिक सत्य भी व्यञ्जित होता चलता है। अभिव्यक्तियों में भी छायावादी कविता में सहानुभूति करा दी है। ‘द्विवेदी’ जी को छायावादी शैली ‘आभिव्यक्ति’ प्रधान लगी, उसका कारण ‘लक्षणा’ पर आधारित उसकी विशालमरु पद्धति है, जिसे ‘शुक्ल’ जी ने ‘चित्र-मापा’ कहा है। छायावादी व्यञ्जनात्मकता, केवल कुछ ‘अनुभावों’ ‘हावों’ अथवा ‘संचारियों’ के सकेत द्वारा सहृदयों की हृदय पर छाड़ी गई व्यञ्जना नहीं है, वह सबल वातावरण और परिस्थिति-चित्रों में अंकित व्यंजना है।

प्रगति मुक्तकों की अधिकता एवं प्रबन्ध काव्यों की कमी परिस्थिति-वश है, और इसका मूल तत्कालीन सामाजिक परिस्थिति के इतिहास में है। चतुर्थ आश्रय का ‘अनन्त’ एवं ‘असीम’, उतना दार्शनिक कठोरता युक्त नहीं, जितना ‘शुक्ल’ जी समझते हैं। उसके मूल में युग का विकसित मनोविज्ञान ही प्रधान है। उनका पञ्चम आश्रय, शिल्प के बेल-

छायावाद की काव्य-साधना

घूटे की नकाशीवाली हलन्नी धारणा का है। यदि वक्त्र-पत्रिकाओं
 अथकचरी प्रतिभा वाले साधना-हीन कवि-मानी हठ आरोप के लक्ष्य न
 तो मैं कहूँगा कि छायावादी लाक्षणिक मूर्तिमत्ता अथवा विशात्मक रूप-
 विधान के प्रति, यह 'शुक्ल' जी की अतिशय कठोरता एवं पूर्वाग्रह का
 शोतक है। क्या 'कामायनी' या 'आँख' में आये 'अप्रस्तुत-विधान' एवं
 भावानुभूतियों के विषय मात्र गुलकारी है। मन की सूक्ष्म से सूक्ष्म अनु-
 भूतियों एवं वृत्तियों के अभूतपूर्व मार्मिक रूपा-विधान, एक 'कामायनी' में
 ही समस्त आरोपों का मुँह बन्द कर देने का काफ़ी है। छायावादी अभि-
 व्यक्ति-शैली के संकेत रूप में मैं भारती की यह बन्धना उपरुक्त होगी—
 "स्थूल से चेतन, भाव से शब्द में, शब्द से भाव में आज समावो।
 रूप से सूक्ष्म में सूक्ष्म से रूप में, आज अव्यक्त से व्यक्त में आवो ॥
 स्नायुओं में मषलों मत मोद सी माँ, स्वर के चिद् चित्र बनावो।
 नाद में मद्य जगाती हुई तुम भारती बोणा संभारती आवो ॥"

छायावाद की देन

‘छायावाद’ हिन्दी साहित्य का एक ऐसा युग है जिसे समझने में हमें बहुत-सी भ्रान्तियों हुई हैं ! भारतीय-जीवन, परम्परा और रुढ़ियों को मानकर चलने वाला रहा है । कालान्तर में उसमें नवीन परिवर्तन आए भी तो, छाते-छाते स्वयम् कितने ही अंशों में परिवर्तित होकर आए । हमारी साहित्यिक प्रवृत्ति तो और भी परम्परावादी रही है; अतः एक सामाजिक जीवन में तो हम अपनी परिस्थितियों और युग की आवश्यकताओं को जाने-बुझने स्वीकृति देते भी रहे, किन्तु साहित्यिक-क्षेत्र में बड़ी कठिनता से ऐसा सम्भव होता रहा है । हमारे समस्त साहित्य-विद्वान् इसकी विवरण-सम्पूर्णता के साथ छाते रहे हैं कि उस सौंके में स्पष्टानुसार परिवर्तन की गुंजाइश कम ही रहती रही है । इसी से हमारे भारतीय-साहित्य में अभिकाशितः साहित्य की निश्चित सरणियों चलनी रही हैं । छायावाद विषय-विस्तार के साथ-साथ अभिव्यक्ति-प्रणाली में भी ऐसी नवीनताएँ लेकर आया कि ‘सिद्धी’ से लेकर ‘आधुनिक युग’ के “दिवेदी-उपान” तक की किसी न किसी प्रकार से एक ही तरह पर जमी हुई अभिव्यक्ति-प्रणाली से उसका अन्तर स्पष्ट रूप से उमर उठा और प्राचीन प्रणाली के लोगों के कान खड़े हो गये । साहित्य और भाषा के प्रकाशद मर्म-पारखी आचार्य ‘शुक्ल’ जी भी उसे बहुत समय तक उपेक्षा की ही दृष्टि से देखते रहे । भारतीय-साहित्य में ‘सन्तों’ की उपेक्षित सेवाओं की ओर हिन्दी वालों का ध्यान आकर्षित करनेवाले पूनम डा० हजारि प्रसाद जी दिवेदी को भी हिन्दी-साहित्य द्वारा अपनी चिरार्जित ‘साधना’ के इस सहसा त्याग पर आश्चर्य ही हुआ ! वास्तव में हिन्दी में इस प्रकार की कान्ति कभी घटित ही नहीं हुई थी । कबीर की कान्ति शैली के क्षेत्र में न होकर ‘विषय’ अथवा

‘बोधव्य’ के क्षेत्र में ही अधिक महत्वपूर्ण थी। फिर यह प्रश्न बन विचारणीय हो जाता है कि जिन छायावाद को ‘रविवन्दनावाद’, ‘बैंगलावाद’, ‘रवि बाबू की जूटन’ और ‘बोधा अध्यात्म’, ‘सजनीवाद’, ‘अवगुंठनवाद’ आदि कह कर लांछित किया गया, क्या उसमें साहित्य के कुल पोषणीय-तात्व भी है और क्या वह युग की आवश्यकताओं की प्रेरणाओं से भी परिपोषित है अथवा शब्द-क्रीड़ा-रत कुछ कवि मानी अहमन्वों का मिथ्या बहना-विलास मात्र हो है !

‘छायावाद’ समाज में चिरकाल से अति-निषंखित व्यक्ति के की जड़ एवं जीवन-शैली नैतिक स्थापनाओं के विरुद्ध, ‘उन्मुक्तिविद्रोह’ है। “द्विवेद-युग” आर्य-समाज के चरम-उत्कर्ष का स था। उसकी विशुद्धतावादी नैतिकता ने समाज की नैतिक-रेखा में और भी प्रगाढ़ता ला दी। एक-तन्त्रात्मक शासन-प्रणाली के विरुद्ध पार्श्वस्थ ‘मध्यम-वर्गीय’ व्यक्ति की चिनगारियाँ अंगरेजी समर्क के धातयनों से आकर भारतीय समाज के गर्भ में एक नवीन ऊष्मा का सृजन कर रही थी। सामन्तवादवादी की शिलाएँ जर्ज-रित हो चली थी और पूँजीवादी युग की प्रतिक्रियाएँ भारतीय समाज को भी रण्डित करने लगी थी। इस प्रकार व्यक्ति-स्वातन्त्र्य की चेतना वर्द्धमान हो रही थी और प्राचीन काल से चला आता दुष्ट नैतिकता और समाज-प्राधान्य का लौंचा व्यक्ति के निजी विचार के लिए सँकरा पड़ रहा था। समाज को प्रधानता पर आधारित ऊँचे आदर्श नित्य-प्रति के जीवन में अपना स्थापन प्रकट कर चुके थे। प्रकर समाज और राजनीति के क्षेत्र में गांधी आदि सुधारक नेताओं ने वैयक्तिक विचार के क्षेत्र को प्रशस्त करने के लिए मुक्ति-चेतना का प्रतिनिधित्व किया। भारी-भरकम सिद्धांतों की दु निकां और ‘मण्टी’ की गववत् शुष्कता को हटा कर ‘प्रसाद’ के स्

में 'छायावाद' ने व्यक्तिगत भावनाओं और आकांक्षाओं का महत्त्व कम प्रारम्भ किया। अब कविता में कवि-छाया मात्र ही कवि की 'निजी' अभिव्यक्ति की सीमा न रही, वरन् उसका सम्पूर्ण व्यक्तित्व उसमें समागम हो गया। 'गद्य-मन्दार' के नाम पर अपने हृदय के निःस्वार् को न उतार कर, उसने सम्पूर्ण व्यक्तित्व को महत्त्व दिया और उसका व्यक्ति उन्मुक्त रूप से गुंथित हो उठा। 'छायावाद' ने एक साथ ही, 'रीतिशाल' के रूप-विधानवादी काव्य और उसकी प्रतिक्रिया में बगल स्वयं भी हल-हल हो जाने वाले 'द्विवेदी-मुनीन' काव्य में, अभिनव भावना-व्यवस्था में प्ररहित जीते-जागते हृदय की स्थापना कर दी। बालुका के भीतर मर चुकी साहित्य-मंदाकिनी ऊपर आकर अपनी मधुर जीवन-शायिनी धारा से युग के ऐसे हृदय-कुशों को नवीन भावानुभूतियों और नई आशाकांक्षाओं से परिष्कारित करने लगी। समाज के अनुचित बोझ से मुक्त व्यक्ति, बड़ और बौद्धिक आचार-निषेध के नैतिक बोझ से मुक्त-सहज राग-तरंगित हृदय तथा अभिवा-प्रधान वाक्यालंकार की रुढ़ियों से मुक्त साहित्य, एक साथ ही 'छायावाद' की बीधा से निःसृत प्रभाती की वासति-मयी अलस रागिनी में मुखरित हो उठे। उसके द्वारा हमें एक युगानुकूल नवीन नैतिक दृष्टि मिली है।

'छायावाद' ने हमें वस्तुओं की वास्तव रूप-रेखा और उसकी स्थूल-इतिवृत्तमय वर्णना से खींच कर उनके आन्तरिक स्वरूप से परिचित कराया। इस प्रकार हमने अपने से इतर और सृष्टि के भीतर भी एक भाव-रहित हृदय का अनुभव किया। वस्तु के वास्तविक के भीतर छिपी उसकी आत्मा हमारे सामने अनावृत हो उठी। इसी को 'प्रसाद' की ने 'वास्तव' से 'आन्तर' हेतु' की ओर जाना कहा है। प्रकृति से केवल सुक और गद्यन् शिखर न ग्रहण कर हमने उसके साथ तादात्म्य अनुभव करने का प्रयत्न किया। 'मानव' और 'प्रकृति' परस्पर सापेक्ष हो उठे। कहीं प्रकृति पर मानव-मनोवृत्तियों की छाया आरोपित हुई, कहीं हम उसके

[illegible]

‘द्यापासाद’ ने (इन्दी) से मूर्तिमत्ता और विशालमत्ता का स्वरूप-द्वार खोल दिया। प्रकृति के नाना रिश्तों में रहकर बरि की विज्ञान ब्रह्मना-स्त्री में जोरम पड़े संश्लेष कर पा मझने में हममें हुए। कृष्णमत्ता के निर-मर्ग ने आह-साधन लगने वाले पत्र भी ब्रह्मना की मूर्तिमत्ता के द्वारा पुष्पा के मनोहर रंगों में रचित होकर, नरिन आर्चाय से चमक डे। मानव हृदय की सूदन सुनिर्वा तथा अस्तीतियों अनुमूर्तिवा की द्यापासाद की अन्तरास्त्रीय दृष्टि के सामने लफार हो उठी। हम ‘सूत्र’ का धार देणाओं में इतना उत्तम जाते हैं कि हमारे मानने एतु का हम सौंश्य दुर्घोष हो जाता है। हमो प्रचार सूत्र पदार्थों की सूक्ष्मा निरतादनये में पड़ कर हम उसकी ‘सूत्र’ अथवा ‘सूत्र’ मानना से दूर जाते हैं। द्यापासाद ने ‘सूत्र’ और ‘अमूर्ता’ के बीच अद्भुत-अद्भुत-पान के द्वारा हमें एतुओं के उच्च-पत्रीय मूल्यों का इन्द्रिय बोध कर दा। ‘अमिर्व्यवना’ और ‘अमिधान’ के बीच लाक्षणिक अमिर्व्यक्ति लव-। एक शरीर-माध्यम है। ‘अमिधान’ यदि सूत्रता-प्रधान है तो ‘अमि-हना’ सूक्ष्मता-प्रधान। अमिधा में यदि ‘सूत्र’ के आगे ‘सूत्र’ दव है, तो व्यक्ता में ‘सूत्र’ के आगे ‘सूत्र’, किन्तु ‘लक्षणा’ में वनु के ‘ल’ और ‘सूत्र’-दोनों ही पत्र एक मनोहर आलिगन में आकर दिनु-ई पड़ते हैं। इसी से इन्द्रियों के लिए कृष्णमत्ता आधार और उसके र की अमिर्व्यक्ति सुगमा, दोनों ही लाक्षणिक प्रयोगों के द्वारा सुजम जाते हैं। यद्यपि काव्य-शास्त्रियों ने इसे द्वितीय कोटि ही प्रदान की है,

पर छायावादी कवि इस शास्त्रीय विधान की उल्लंघन में न पड़कर शब्द-शक्ति का यथावत् लाभ उठा सका है। 'कामायनी' में लक्षणा के चूड़ान्त प्रभाव को देखकर कोई उत्तरी उपयोगिता एवं महत्ता की ओर से झल्लें नहीं मँद सकता। 'उपचार व्रता' (साम्य के कक और विच्छिन्ति-पूर्ण प्रयोग) और 'प्रतीक-विधान-दोनों में ही लक्षणा का प्रधान आश्रय है। 'छायावाद' ने अधिष्ठातः वस्तुओं का मूल्योन्नत 'मानव-अनुभूतियों की तुला पर ही किया है। इसलिए जब हम उन्हें महत्त्व कर लेते हैं, तो उनका हमारे इन्द्रिय-बोधों पर प्रत्यक्ष प्रभाव पड़ता है। ऐसे स्थानों पर हमारी भावक कल्पना का कार्य भी सहज हो जाता है, क्योंकि उसे सूक्ष्म ध्वननाओं के सहारे अपने पूर्वानुभव पर पूर्णतः निबो चित्र नहीं खींचना पड़ता, बल्कि उसे तो उन चित्रों का उपादान बहुत कुछ उस सादृशिक प्रयोग में ही मिल जाता है। इस प्रकार 'अभिध्वनना' में वहाँ हमें अपने पूर्वानुभूत तथ्य अथवा वास्तव्य के ही पुनर्जागरण में रसानुभव प्राप्त होता है, वहाँ 'लक्षणा' की अभिव्यक्ति में हमें कवि द्वारा वह अथवा अनुभूत-अतन्त्र सुन्दरतर और अधिक परिष्कृत भाव-रूपों के रसानुभव का आनन्द मिलता चलता है। 'छायावाद' का योग इस दिशा में हमारे अतीत काव्य-साहित्य से अवश्य ही नवीन और निम्नी महत्त्व का है।

'छायावाद' व्यक्ति की ओर से आदर्श की ओर चलता है, आदर्श की ओर ॥ व्यक्ति की ओर नहीं आता। इसी प्रकार उपका गति-वश व्यक्ति की ओर से समाज की ओर आग्रह होता है। इसलिए 'छायावाद' के समझने की प्रक्रिया यह नहीं है कि हम उसमें क्या अथवा लोभ-हृदय के सामान्य मातृ-पराउल को ढूँढ़ें, बल्कि उसे समझने के लिए हमें देखना होगा कि सामाजिक स्थिति और उसकी प्रेरणा ने कवि को किस रूप में रस्य किया और कवि के द्वारा उन स्थितियों के मूल्योन्नत में कितनी मार्मिकता है। उसमें जीवन-कल्प को पालने और देखने का एक अविच्छेदीय बुद्धि और भाव-मल सार है। छायावाद ने विनागर्यों के

“छायावाद की देन”

प्राचीन बड़े साँचों को तोड़कर एक नवीन अनुभूति और परीक्षा का मार्ग खोल दिया। इस कारण छायावाद की वाक्य ने अंततः हमें द्विपक्षीय नजर से निर-मुद्रित भाव-बोलों को प्रकाशित किया, मानव की रूप और सौंदर्य-विषय के बितने ही निराकृत पक्षों, पर प्रकाश ज्ञान और बलना के एकात्मिक-एकम स्तरों को उद्घुष्टकर एक अनुभूति कुशल का जैसा स्थापन-द्वार उन्मुक्त कर दिया। छायावाद यदि न आया होता तो आने के दिशिता मनोविज्ञान के युग में अपनी श्रुति-कुशल अनुभूतियों को यथातथ अभिव्यक्त करने की हिन्दी में शक्ति ही न आई होती। आने के नाना-भाव-विचारों की प्रीतियों से भरे समाज में जो हिन्दी विचारों और भावों का माध्यम बन सकती है, वह छायावाद प्रयोगों से सँवारी-संगई, हिन्दी ही होगी, ‘द्विपक्षीय युग’ की गद्यात्मक रुढ़ पदावली नहीं। ‘छायावाद’ के विरोधी प्रतिनाद की भाषा भी छायावाद भाषा-प्रवृत्तियों की धार से मुक्त नहीं हो सकती, क्योंकि ‘छायावाद’ हिन्दी भाषा के विकास की एक महत्वपूर्ण स्थिति है।

‘द्विपक्षीय-युग’ ने हिन्दी-साहित्य को वाक्य यथार्थ से तो अंतरय छोड़ दिया था, पर अन्तरिक यथार्थ से उसे ‘छायावाद’ ही छोड़ सका। जीवन साहित्य से गुलामिल गया और साहित्य जीवन से अलग-थलग हो उठा। लघुता और दुर्धलता की ओर दृष्टि डालने की प्रवृत्ति ‘छायावाद’ के ही तर्क में प्रकटित हुई और विश्व के कृष्ण और शुक्ल दोनों ही पक्ष, साहित्य की व्यापक सदानुभूति पाने लगे। एक शब्द में, आदर्श को भीते-जागते यथार्थ की गीद में सजाने का पहला ध्येय ‘छायावाद’ को ही है। हमने ही हमारे साहित्य में जीवन को जीवन, मानव को मानव और कल्प-बल के रूप में प्रकाश करने की दृष्टि प्रदान की। इसके पूर्व या तो हम मानव के रूप के द्वार पर भील भाँग रहा था, अथवा अशुभ की शिला के नीचे मनुष्यता का बलिदान कर रहा था। हमने पहले-पहल ही छाया तले अपने मानवीय मानों का मूल्य पढ़ाना। ‘छायावाद’

हमें स्वर्ग की ऊँची बौधियों और आदर्यों की गगन-चुम्बी मर्त्य-नृपतिओ से नीचे उतार कर स्तर-स्तर मानवता की भूमि की ओर अग्रसर किया, 'कामायनी' जिसका अवलम्ब प्रतीक है। साहित्य व्यक्ति, समाज और उनकी परिस्थितियों की चिन्ता का माध्यम बना और हमारे बानों ने सुना—

‘हिमालय के आँगन में जिसे प्रथम किरणों का दे वरहार ।

ऊँचा ने हँस अभिनन्दन किया और पहनाया हीरक हार ॥

लगे हम, लगे लगाने बिन्दु, लोक में फैला फिर झालोर ।

उद्योत-तम-मुञ्जहुआ तब नारा, अखिर संसृति दो उठी अशोक ॥’

राष्ट्र के ऐसी विशाल मंदिर-मंदिर स्वर पर ही सर्व प्रथम पुष्प-चंदन चढ़ा कर हमारा यह स्वातंत्र्य-यधिक चल पड़ा था, वो आश्रय ‘राष्ट्र’ के ‘गम-नाश्रय’ के महास्वर की छाया में अपना नीड़-निर्मल कर रहा है। ‘छायावाद’ साहित्य-देवता के अन्तर्गत की यह गहन पुष्टि की छिने युग के अन्तर्गत को स्वर्ग कर उसमें जीवन की नयी अंशार बना दो। वह छिने ही सचों को कम देने वाला स्वर था, वह आदर्यों को कम देने वाला यथार्थ था; उसमें जीवन की मूर्त बनाने वाली एतना थी; उसमें सचमत्ता का सूत्र बनने वाली मूर्तिमत्ता विद्यमान थी। छाया-निराशा, पीड़ा-मुक्त, आनन्द-विषय, झालस और उल्लास, प्रकृति और पलायन, विषय और परावर्त—सारा यह कि जीवन को संचालित करने वाले इन्द्र एक निश्चित रूप में ‘छायावाद’ के मोड़ में सक्रिय रहे हैं और इन सबके साथ शक्ति और दुर्बलता के सम्मिलित परमाणुओं से गठित प्रातिशैली मानव की भाँति ‘छायावाद’ हमारा अंगला ही चरण है।

वर्षों की बानेवाली वस्तु के बाह्यार के स्थान पर उनकी आन्तरिकता को महार देकर चलने वाला छायावाद की वरि, सदैव जीवन-मवेदनाओं के साथ रहा है। वह जीवन के बदलते हुए मूर्तों के प्रति भी सक्रिय रहा है। अनुमति और कल्पना का अंगड़ा उठाते हुए दा० देवता ने अपनी ‘छायावाद’ का पठन-पुस्तक के पृ० २२ पर लिखा है, ‘छाया-

छायावाद की देन

वादी काव्य का मेरुदण्ड कल्पना है, उसमें अनुभूति गौण है। अनुभूति को अपनी सत्यता में कितना निर्यास होता है उतनी कल्पना को नहीं; अतः छायावादी कवि आब पुराने पथों से झटकाते दिखाई पड़ते हैं। छायावादी कवियों ने अपनी मान्यताओं में इसलिए परिवर्तन स्वीकार किया कि वे जीवन को बहु-विधान्त के रूप में न लेकर 'विकास' के अर्थ में ग्रहण करते रहे हैं और जीवन की वास्तविक प्रेरणाओं को उन्होंने सम्मान दिया है। अनुभूति ने ही उन्हें विकास की ओर प्रेरित किया है, कल्पन ने नहीं।

'निराला' जी की दार्शनिकता पर आक्षेप करते हुए डा० देवराज ने कहा है कि 'असली दार्शनिकता जीवन और मृत्यु के व्यापक सम्बन्धों को एक नई दृष्टि से देख सकने की समता का नाम है' (पृ० ५१)। क्या 'निराला' जी आदि छायावादी कवियों ने उस समय के समाज में आयी जीवन-गत विषमताओं एवं टूटते आखवनों के प्रति साहित्य के माध्यम से एक कलात्मक विद्रोह नहीं उठाया? समाज के सांस्कृतिक मूल-बोध को अपने भावावेगों से झकझोरते हुए उन्होंने क्या जीवन-मृत्यु के नवीन मूल्योद्घन की दृष्टि का विकास नहीं किया? समाज और व्यक्ति के बीच अट्टे नैतिक मानों के झूठे, व्यक्ति के मन में गूँबनेवाले अन्तर्वर्षों एवं नर-नारी के सम्बन्धों पर आलोचना-पात करते हुए इन कवियों ने, मेरी समझ से, एक साम्य-सन्तुलन की आसन्नता की पूर्ति की ओर ही प्रयास किया है। छायावादी कवियों ने आत्मा और शरीर के बीच की समानता ही नहीं समाप्त हो गई है, परन्तु उन्होंने सौन्दर्य-दृष्टि का सीमित क्षेत्र में प्रकृति के क्षेत्र तक प्रसार किया है। मानव और प्रकृति के बीच बिना ऐसे घेतन हतराई के विषय अन्य युगों में दुर्लभ हैं। एक ही युग के साहित्य पर एक ही परिस्थिति से और एक ही स्थान पर लड़े दोहर विचार करनेवाले हिन्दी के दो प्रख्यात छायावादी कवियों के दिवा

कितने विस्मयकारी हैं। अपने 'छायावादी कविता में अश्वन्तोष-भावना' शीर्षक लेख में भी शिवदान सिंह चौहान ने लिखा है कि 'उसमें ('छायावादी कविता में') इंग्लैंड के रोमांटिक कवियों की संजीवनी-शक्ति आशावादिता और प्रगतिशीलता न आ पाई।' डा० नगेंद्र ने छायावादी युग पर ही अपनी 'विचार और अनुमति' पुस्तक के पृष्ठ ५३ पर लिखा है कि 'विह्वले महासमर के उपरांत यूरोप के जीवन में एक निस्सार खोखलापन आ गया था, जीवन के प्रति विश्वास हो नष्ट हो गया था। परन्तु भारत में आर्थिक पराभव होते हुए भी जीवन में एक स्वन्दन था।' एक विचारक को इस काव्य में आशावाद, संजीवनी शक्ति एवं प्रगतिशीलता का अभाव मिलता है और दूसरे को जीवन का स्वन्दन। जब तक हम काव्य को विदेशी चरमों को उतार स्वतंत्र रूप से एक स्वतंत्र काव्य-साधना मानकर समझने का प्रयत्न नहीं किया जायगा, इसके साथ न्याय की आशा नहीं की जा सकती।

निरवप्रति के व्यवहार में भाषा का उपयोग करते हुए प्रायः हम भूच खाते हैं कि जो भाषा याव हमारी मातृभूमि का साधन बनी हुई है, उसकी शक्तियों के विकास और उसके सञ्चाव-सिंहार में जिसने योग दिया होगा, उसमें कितनी क्षमता रही होगी और उसे अपनी इस साधना में कितनी सफलता करनी पड़ी होगी। 'द्विवेदी-युग' की भाषा और 'छायावादी-युग' की भाषा के अन्तर को देखकर सहसा आश्चर्य-चकित रह जाना पड़ता है कि कुछ दशकों में ही भाषा की दृष्टि से हम कहीं से कहीं पहुँच गये। भाषा-शक्तियों के परिशोध के साथ-साथ नवीन व्यंजना-रूपों के (चित्रात्मकता-प्रतीक-विधान, उपचार-कला, नव्य शब्द निर्माण, सांख्यिक ब्रह्मा आदि) परिमार्जन में इस युग ने स्मारक कार्य किया है।

'छायावाद' ने अर्थव्यक्ति की भूमि पर हमारी भाषा का फिर से संस्करण किया है। भावों की सत्मातिशय्य भक्तियों को पकड़ पाने की शक्ति हमें इसी युग के अभिन्न भाषा-संस्कार से प्राप्त हुई। उसने शब्दों

